

عدد
خاص

الادب والاشتراكية

الأقلام

مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الاعلام - بغداد



س. ج. ١٩٧٣

العدد ١٢ - السنة الثامنة - ١٩٧٣

مكتبة

سلام المومني

رئيس التحرير
عبد الجبار داود البصري
محرر التحرير
مُنذر الحببوري

مستشار التحرير

محمد جتيميل
عبد الوهاب البياضي
نزار مـ سليم
مـ علي يوسف



إصداره الأول
بغداد ١٩٧٣

لدراسات سياسية رئيس التحرير لا تقصد المقتضى الصريحاً في نشرها

فهرس العدد الثاني عشر - السنة الثامنة نيسان ١٩٧٣

الأميون
بزال - غوفول - شلال
الأميون
الأميون
الأميون

رئيس التحرير	هذا العدد	٢
محمود أمين العالم	ملاحظات نظرية في الادب والنوارة	٤
محسن الواسوي	التنوع القومي في الرواية العربية	١٢
عليك بهني	الفن والاشتراكية	١٢
د. سيد حامد الساج	الواقعية الاشتراكية في النقد الادبي الحديث في مصر	١٦
صلاح الدين حسن	حول مبررات الثقافة الاشتراكية	٥٦
ت. عبدالرزاق الصافي	دفاع عن الفلسفة العربية	٦٠
ت. قيس رجب	الجيل الصانع والرواية الامريكية	٦٥
ت. احمد الباقري	الاشتراكية والفن والانسان	٦٩
حسن عطية	نحو رؤيا سينمائية جديدة نورية	٧٦
ت. كاتران فردناهي	الانتماء في الادب العالمي	٨٠
بيتر يوسف	الاشتراكية هدف الشعوب	٨٧
د. ليس العمادي	اهمية برخت لعمرونا	٩٠
ت. كاتم السطاني	يسول ايلوار	٩٤
صبيح شليق	القضية التي طرح اليوم على الاديب والفنان العربيين	١٠٢
ت. د. حياة شرارة	في سبيل الفن الفني للواقعية	١١٤
سعد يوسف	اوراق من ملك المهدي بن بركة « قصيدة »	١١٩
خالد ابو خالد	يسلم علي « قصيدة »	١٢١
محمد جميل شلبي	رباعيات للحزب والثورة « قصيدة »	١٢٤
احمد عبدالمكي حجازي	قطعة تذكارية للقائد مابر « قصيدة »	١٢٦
د. احمد سليمان الاحمد	تأملات شتوية « قصيدة »	١٢٧
سليمان الجبوري	قراءة في مجلة « قصيدة »	١٢٩
احمد وجبور	على الجوع ان يفتح الباب	١٣٠
منذر الجبوري	رجيل بثلاثة ابعاد	١٣٢
ت. ثامر ياسين طه	مختارات من الشعر السوفيتي المعاصر	١٣٣
ت. فيليب لطف الله	مختارات من الشعر العربي المكتوب بالبرازيلية	١٣٨
سليمان فياض	العربية الرمادية اللون - قصة	١٤٣
اسماعيل فهد اسماعيل	اربعة زائد واحد يسوي واحد - قصة	١٥٠
ت. جعفر صادق الخليلي	ذيل الشهوة في القصيدة - مسرحية بيكاسو	١٥٢
محمد زفراف	خلف النافذة - قصة	١٦٤
زكريا ناصر	الطائر - قصة	١٦٧
سعد البزاز	المراميات - قصة	١٦٩
ت. علي احمد الجبوري	قطعة تعليمية من بلان - مسرحية لبرخت	١٧١
موفق خضر	التجسس - قصة	١٧٨
	مع الكتب -	١٨١
	قصايا وادباء	١٩٥
	شعريات الاقلام	٢٠٦
	شعريات الفنون التشكيلية	٢١٩
	انباء الفكر	٢٢٥
	فهارس السنة الثامنة	٢٢٩
اعداد وترجمة : نفال المهدي وخديجة نافع		
اعداد : عبد الحميد الملوحي		

هَذَا الْعَدَدُ

شخص الميثاق الوطني أبعاد الثقافة الثورية ومراحلها ومهامها تشخيصا ج
وبشكل علمي مركز .. فهو لم يعتبرها من حيث النشأة ثقافة طارئة على المجتمع القا
الذي تستهدفه الثورة ولا غريبة عنه وإنما هي نتاجه .

وتنقسم الثقافة الثورية بالنسبة للثورة وانتصارها الى قسمين هما : الثقافة
الثورية قبل الثورة ، والثقافة الثورية بعد انتصارها ولكل منهما مهامه وقضاياها
ومسائله .

فالثقافة الثورية في المجتمع القديم ذات مهمة مزدوجة فهي من ناحية تناضل
للتعبير عن نفسها ضد قوى الكبت والقمع وتسلط الأيدولوجيات الحاكمة ، وهي من
ناحية أخرى تفتح أكثر من جبهة للصراع والتعدي لتخريج تلك الأيدولوجيات المتسلطة
وتحتل المواقع التي كانت تحتلها بين صفوف الجماهير .

وعندما ينهار المجتمع القديم وتصل الثورة الى السلطة تكون مهمة الثقافة الثورية
الأساسية ليس التعبير عن الثورة ومكاسبها فقط ولكنها تكون مدعوة لتكريس انتصارها
الحاسم والشامل على ثقافات وفنون واعلام المجتمع القديم وتعقب فلولها المنهزمة
وتعريه كوادرها البائسة والوقوف كدرع متين ضد سمومها لتقي الجماهير وتحافظ
على نقاتها وأخلاقيتها .

وفي ضوء هذه المهمة تتحدد علاقات الثقافة الثورية بالماضي او التراث وبالحاضر
او المجتمع الجديد والمستقبل .

ان الثقافة الثورية ليست عدوة للتراث ولا متمردة عليه - وهذا ما تتاجر به
الرجعية لتتال من التقدميين - وإنما هي ترتبط به ارتباطا حيا وواعيا ، وإذا نظرنا
تاريخية تطورية عميقة ، أي أنها لا تقبله على علاته ولا ترفضه رغم حسناته ، ولا تنظر
اليه كطاقة سكونية جامدة مقطوعة الصلة بالواقع وإنما هو تربتها التي تضع فيها
بذورها ولابد للبذور وهي تنمو أن تتمثل أفضل ما في الثروة من غناء ونسج .

والثقافة الثورية تطمح الى تكوين اعلام وثقافة وفنون جديدة تعبر تعبيرا كاملا
عن اوضاع المجتمع الجديد وحاجاته وهو طموح مشروع ومبرر .

وهي من خلال تعبيرها عن المجتمع الجديد تعبر عن مشاعره واحلامه وتطلعاته
وأماله ، أي أنها تساعد بشكل من الأشكال على استحضار المستقبل .

وفي ضوء هذا الفهم لن يكون الكلام عن العلاقة بين الأدب والاشتراكية كلاما سابقا
لاوانه لأن نظرية [الوحدة والحرية والاشتراكية] هي نظرية نورثنا فهي سلاحها الذي
ناضلت به ضد فيم المجتمع القديم وهي النور الذي يضيء أمامها دروب الحاضر والغد .

وحين تكون علاقة [الأدب بالاشتراكية] موضوعا لعدد خاص لا يعني أننا ملزمون
بتقديم « دراسة موحدة » ساهم فيها أكثر من باحث ، ولا يعني أننا ملزمون بتقديم
« بحث متماسك » تعاون على كتابته أكثر من باحث .. لأن « الدراسة أو البحث » في
موضوع هذه العلاقة لا بد أن يكون مغايرا شكلا وبنية عن « صحيفة » أو مجلة تتبنى
الموضوع نفسه ، والا لما كانت هنالك فوارق بين الأنواع الطباعية [كتاب Book
دراسة أو بحث Study ، محاضرة Lecture ، مجلة Magazine ، جريدة Newspaper .. الخ]

ونعتقد أن تخصيص عدد من مجلة لموضوع من الموضوعات لن يعفيها عن مهماتها
الصحفية الأخرى وليس في تقاليد « الأعداد الخاصة » التي أصدرتها المجلات والصحف
التي سبقتنا في هذا المضمار ما يخالف ما نذهب إليه .

ومن هنا يمكن تشخيص هوية هذا العدد الخاص فهو ليس أكثر من تجاوب مع
مطامح الميثاق الوطني في اشاعة مفاهيم الثقافة الثورية وتكريس انتصارها وتنمية
علاقاتها وتمتين روابطها وتوفير المناخ الاشتراكي ، دون إخلال بالشروط الواجب
توافرها بالمجلة لكي تظل مجلة ولا تتحول إلى « كتاب » .

ولقد راعينا عند انتقاء مادة العدد أن تكون دراسة مباشرة في الاشتراكية ، أو
من وحي الاشتراكية ، أو ترجمة عن كتاب اشتراكيين ، أو عطاء يتجاوب مع دعوة
الاشتراكية إلى الأدب الواقعي أو الأدب الملتزم دون أن نفرط بتنوع الموضوعات
والأساليب .

والجدير بالذكر أن صدور العدد يجيء بمناسبة ذكرى ميلاد حزب البعث العربي
الاشتراكي التجسيد الحي لنظرية « الوحدة والحرية والاشتراكية » .

وشكرا للمفكرين والأدباء الذين تعاونوا معنا .. واعتذارا للقاريء عن نقص يجده
.. ونرجو أن يعتبره مناسبة ينتهزها ليزودنا باقتراحاته وآرائه .

رئيس التحرير

ملاحظات نظرية في الأدب والثورة

محمد أمين العالم

التهام مختلف ظواهر حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والوجدانية في هذه الأيام . وفي هذا المقال ، محاولة لتحديد بعض الملاحظات الرئيسية العامة في طبيعة الأدب وعلاقته بالثورة الاجتماعية ، ولكن ... ليمح لي القارئ الفاضل أن يبدأ بالبدايات ، بمناقشة المفاهيم الأولية ، فما أخرجنا إلى ذلك في مواجهة محاولات التشويه والتزييف .



نقطة البداية في النظر إلى الأدب هي الأدب نفسه بغير شك . ألا أن الأدب نفسه ليس نقطة بداية في ذاته . وليس الأديب المبدع للأدب هو نقطة بداية في ذاته كذلك . فالأديب من حيث أنه فرد انساني ، هو محصلة علاقاته الاجتماعية كما يقول ماركس بحق . وليس هذا غضا من فرديته أو من أصالته الذاتية أو من تميزه الخاص . وليس هذا وضعا له في قالب واحد لا يميزه ولا يتميز به أو عنه . فالقول بأن الفرد محصلة لملاقاته الاجتماعية ، لا يعني عدم التمايز . ذلك أن محصلة العلاقات الاجتماعية لفرد من الأفراد ، تختلف باختلاف ملاقات وأوضاع بالغة التنوع . فليس هناك فردان متشابهان تماما ، وأن اتفقا بشكل عام في أوضاعهما الاجتماعية . على أنه ليس هناك فرد واحد منفصل عن واقعه الاجتماعي ، مهما كانت عزلة الشخصية أو الفكرية حتى روبنسون كروزو في عزلة النائية ، كان يتنفس حصيله علاقاته الاجتماعية .

أن الفرد - كل فرد - جزء من سياق اجتماعي ، سياق طبقي دون أن يعدل هذا من فرديته . فداخل المجتمع الواحد هناك الطبقات الاجتماعية ، وداخل الطبقات الاجتماعية هناك الفئات والمراتب المختلفة ، وداخل هذه الفئات والمراتب هناك التنوعات الذاتية والفردية التي تنعكس فيها ، حصيله العلاقات الاجتماعية المتشابكة معها . وهذا ما يجعل للفرد - وهو محصلة علاقاته الاجتماعية ، فاعلية مؤثرة في هذه العلاقات نفسها ، بوعيه بها ، وموقفه

الوحي الزائف مازال يرين على الجانب الأكبر من فكرنا المعاصر .

وهي زائف بحقائق واقعنا العربي ، بحقائق عصرنا ، بمتطلبات نظامنا الثوري .

قمع احتدام الصراع في واقعنا العربي ، وواقع عالمنا المعاصر ، تبرز أشكال مستحدثة من هذا الوعي الزائف ، ساعية إلى عرقلة الصراع ، ووقف بلورته وتضاعفه ، وصرفه عن الاتجاه الثوري الصحيح . وفي مختلف ظواهر السلوك النظري والعمل والوجداني ، يستشري هذا الوعي الزائف ، في أشكال متنوعة .

التردد والمغامرة ، اليأس والضياع ، الضباب والتعمية ، البطش والعمق الأجوف ، الاغتراب والتعقيد ، فقدان الرؤية ، تثبيت الطاقات ، تجميد الحركة ، الدوران في غير طائل ، هذا بعض ما يشيعه هذا الوعي الزائف في حياتنا العربية المعاصرة .

وفي مجال النظرية الأدبية ، يطل هذا الوعي الزائف ، تقليد ظواهر الضعف والركاكة في واقعنا العربي الراهن ، يطل هذا الوعي الزائف ليراجع كل التصورات والقياسم الثورية التي نضجت في مسار الثورة العربية خلال السنوات العشرين الماضية ، ويسعى لاجهاضها ، وإفراغها من ولائها . على أن الأمر لا يقف عند حدود النظرية الأدبية بل يمتد كذلك إلى بعض التعابير الأدبية نفسها .

أن أزمة الواقع العربي تنعكس في النظرية الأدبية وفي الإبداع الأدبي انعكاسا زائفا مشوها . باسم أدبية الأدب وقية الفن ، أو باسم الحداثة والتجديد والثورية ، تبرز ظواهر نظرية وأبداعية تسمى لجعل الأدب مجرد مقامرة شكلية مسرفة في التجديد والتعقيد والاغتراب والتعالي . وتكاد هذه الظاهرة أن تجرف في مسارها بعض مفكرينا وأدبائنا ممن لا نشك في سلامة وعيهم وجدية التزامهم بقيم التحرر والتقدم والأشراكية ، بل ممن كانوا ذات يوم من طلائع التنوير الثوري الحقيقي في أدبنا العربي المعاصر . وهكذا يصبح التصدي لهذا الوعي الزائف في الأدب ضرورة ملحة ، بل هو جزء من ضرورة أكبر هي ضرورة احتدام الصراع الفكري في مواجهة الوعي الزائف الذي يسعى إلى

منها ، وفعله فيها . انه بفاعليته فيها يستطيع ان يغيرها ، ولكنه بهذا كذلك يغير من نفسه . وكذلك شأن الادب ، وشأن اي تعبير انساني عام . انه شكل من اشكال المعرفة الانسانية ، شكل من اشكال الوعي الانساني النابع من حصيلة علاقاته ، وممارسته الاجتماعية .

والاديب من حيث انه اديب ، يتميز بتعبيره عن وحيه بنوعية خاصة هي التي تجعل منه اديبا . ولهذا يتميز الادب كذلك بانه شكل نوعي خاص من اشكال الوعي الانساني . على ان نوعية التعبير الادبي لا تنفي عنه صفته الاصلية ، اي لا تنفي عنه كونه وحيا . والوعي هو محصلة لخبرة انسانية واجتماعية حية ، او بتعبير آخر هو انعكاس لحركة الحياة ونشاطها وفاعليتها وتشابكاتها المختلفة وصراعاتها المتنوعة داخل الانسان وخارجيه . ليس انعكاسا مآويا آليا ، وانما هو انعكاس جديلي ، يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الانسان وموقفه وموقفه من هذه الوقائع . انه حصيلة فعل وتفاعل . ليس انعكاسا لتفاصيل جزئية ، بل انعكاس لمحصلة أنشطة وعلاقات ومواقف . ولهذا فالوعي بالواقع غير منفصل عن هذا الواقع ، ولكنه في الوقت نفسه متميز عنه والوعي بالواقع قد يكون انعكاسا مشوها ، زائفا نتيجة لطبيعة الموقف الاجتماعي من هذا الواقع الذي يتجسد في رؤية جزئية او طفيلية او مصاحبة ذاتية في هذا الواقع . على ان الادب - كما ذكرنا من قبل - شكل نوعي خاص من اشكال هذا الوعي الانساني العام . وهذه النوعية هي ما تجعل منه ادبا ، وتميزه عن بقية اشكال الوعي الانساني .

والذين يتجاهلون ان الادب انعكاس جديلي للحياة يستندون في هذا الى نوعيته الخاصة هذه ، محاولين من ناحية ان يجعلوا منها سدا ، ولغزا مغلقا ، مستغلقا ، لا سبيل الى انسابه لشيء او تفسيره بشيء ، ومحاولين من ناحية اخرى ، ان يتذرعوا بهذا السر او بهذا التفسير المغلق المستغلق للقول بالحرية المطلقة في الخلق والابداع الادبي التي لا يقيدنها ولا يحدها شيء .

والحقيقة انهم بهذا يتجاهلون مبدا اساسيا من مبادئ الحياة والوجود في مختلف مظاهرهما وظواهرهما الطبيعية والانسانية هو مبدا العلة . لا شيء يتحقق ويتحرك بغير علة . ولست اقصد هنا العلة الالية الميكانيكية ، التي تجعل لكل علة معلولا واحدا ، ولكل معلول علة واحدة ، وانما اقصد العلة الديناميكية التي تعبر عن تفاعل العلل والمعلولات وتشابكها . والادب معلول للاديب ، ومعلول للحياة الادبية التي يحياها الاديب ، ولتوضع الاجتماعي الذي ينتسب اليه وينشط فيه . وان معلولية الادب لا تنفي ما يتميز به ابداعه من خيال والهام وخلق وجدة ، وما يتميز به من نوعية خاصة غير نوعية الوعي العام ونوعية الواقع نفسه . ومعلولية الادب للحياة لا تتمثل في موضوعه او في مضمونه فحسب بل في شكله كذلك . فتطور

الاشكال الادبية مرتبط بتطور الحياة الاجتماعية . ان الشكل الروائي لم ينضج الا بنضج النظم البورجوازي . والسينما كفن جديد مرتبطة في نشأتها بالثورة الصناعية . وهكذا مختلف الظواهر الادبية والفنية عامة على ان نفي معلولية الادب هو نفي للمعلانية العلمية في ادراك الظواهر ، ودعوة الى مفاهيم غيبية خالصة تعطيل الفكر وتعجز عن تفسير الظواهر . فضلا عن هذا فان القول بنفي العلية في الادب ، او نفي معلوليته للواقع - بمعناه الداخلي والخارجي - هو نفي للحرية ذاتها . فالحرية هي وحي بالضرورة ، ولست تجاهلا لها او جهلا لها . ان وحي الاديب بقوانين واقعه وتعبيره النوعي عنها ، لا ينفي حريته بل يشكل معنى اساسيا من معاني هذه الحرية . وان وحي الاديب بالضرورات الاجتماعية من حوله ، بقوانين حركتها ، بصراعاتها الاساسية ، هو الذي يحسره من ضباب الوعي الزائف ، من ضباب التصورات والقيم الشخصية الخالصة ، ويؤهله للتعبير النوعي الذي يتميز بالصدق والابداع حقا . وهكذا تكمن حرية الاديب في وحيه بالضرورة الاجتماعية ، وفي حسن اختياره وانتقائه للملمح وقسماتها التي تعبر عن حقائقها الجوهرية . ان خصوبة تجربة الحياة وغناها في وحي الاديب هما الشرط المسبق لكل ادب عظيم . حقا ، ان هذه الخصوبة وهذا الغنى وحدهما لياكافيين لتحقيق الابداع الادبي ، الذي هو وحي ذو نوعية خاصة . ولكن هذه الخصوبة وهذا الغنى هما اساس الخيال والالهام والابداع وشرط الحرية كذلك . حتى الشطحات الادبية التي تمد نفسها تحررا من كل ضرورة ، انما هي تعبير عن ضرورات في ذاتية الاديب وفي حياته ، وان تكن تعبيرا عن وحي زائف بهذه الضرورات .

لا فن بلا حرية ، ولكن لا حرية بغير وحي عميق بالضرورات الاجتماعية وامتلاكها بمزيد من الوعي الاخلاق بها . وهناك من ينكرون معلولية الادب للحياة الاجتماعية ، ولكنهم لا ينكرون معلوليته للاديب نفسه . انهم يقولون باللاوعي والذاتية الخالصة مصدرا للادب ، وينكرون هذا المصدر في الحياة الاجتماعية ، وهم في هذا يصدرون في الحقيقة عن مفهوم مثالي للفرد ، لا للادب فحسب ، انهم يدركون الاديب - بل الفرد عامة - كائنا منعزلا عن المجتمع ، مستغلقا داخل ذاته ، وهم بهذا يفسرون الابداع الادبي تفسيراً ذاتيا خالصا ، او نفسيا خالصا ، متهمين الماركسية بانها تلغي ذاتية الادب وفرديته ، وتكتفي بتفسيره الاجتماعي .

ولا شك ان الادب ابداع ذاتي فردي ، ولكن ذاتيته لا تنفي اجتماعيته . فالاديب في تعبيره الصادر عن وحي او لا وحي ، عن تلقائية والهام خالصين او معتزجين بتخطيط وقصد ، انما هو في حياته وابداعه - كمسا ذكرنا - محصلة لعلاقاته الاجتماعية .

وعلى هذا فالادب تعبير ذاتي عن رؤيا موضوعية اجتماعية . ان ذاتيته نفسها جزء من نسيج موضوعي

الوحدة ، وهو القيمة المضافة فوق كل عناصره المكونة له ،
المحتفظة بكياناتها الخاصة داخل العمل الواحد .

ومن هنا أن نتساءل : من أين تصدر هذه
القيمة المضافة التي تشكل أدبية الأدب ؟ ونسارع إلى
القول بأنها لا تصدر من الموضوع الأدبي وحده ، ولا من
الشكل الأدبي وحده ، وإنما من المضمون أساسا . بل
أن القيمة المضافة في الأدب هي نفسها مضمون الأدب .
أنها تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع
بما يعطيها مضمونا معينا ، أن الموضوع في العمل الأدبي ،
هو عناصره ، أشخاصه ، أحداثه ، وقائمه ، معانيه
التفصيلية . وهي في ذاتها لا تشكل أدبية الأدب ، لا تشكل
جماليته ، قيمته المضافة ، أنها تشارك بنصيب في هذا
بغير شك ، ولكنها وحدها لا تشكل هذه القيمة المضافة .
والشكل الأدبي لا يحمل من القيمة الأدبية إلا بمقدار
ما يتيح لعناصر الموضوع أن تفيض إلى هذه القيمة المضافة
التي هي مضمون العمل الأدبي . فالشكل الأدبي ليس
هو الإطار الخارجي للعمل الأدبي ، ليس هو مجرد النغم
أو الوزن في الشعر أو الحركات الثلاث في الكونشرتو وإنما
هو عملية داخلية بين عناصر العمل الأدبي ، بين موضوعه ،
لشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الأدبي مضمونه أو قيمته
المضافة . أن أعظم الأعمال الأدبية هي ما استطاعت
أشكالا أن تحقق أكبر قدر من التعبيرية عن مضمونها .
وأحسن الأعمال الأدبية هي ما تخلخلت أشكالها فلم تكن
إلا مجرد سرد لموضوع دون إقضاء بمضمون ، أي دون
خلق لقيمة مضافة ، أو كانت مجرد زخرف مسطح
لا يحمل أثرا أو مضمونا عميقا .

ولهذا نقول أن أدبية الأدب ، وأن جوهر الإبداع
فيه إنما يكمن في قيمته المضافة التي تتمثل في المضمون
- والمضمون ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل
الأدبي أي لموضوعه ، وإنما هو الأثر العام لموضوعه المشكل
أي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفيض إلى أثر
عام . هذا الأثر العام هو دلالة العمل الأدبي ، وهو دلالة
المؤثرة ، لأنها ليست دلالة عقلانية خالصة ، وإنما هي
دلالة تتراوح بين العقلانية والتعاطف الوجداني ، بين
التصور والانفعال ، بين التفكير والفناء . أنها عقلانية
غنائية لو صح هذا التعبير الذي يقال عن موسيقى موتسار .
المهم أن مضمون العمل الأدبي هو دلالة المؤثرة ، تأثرا
فكريا ووجدانيا وانفعاليا ، تأثرا عاما في مجموع
الشخصية الإنسانية . قد تعمق هذه الدلالة أو تنسطح ،
قد تزداد فاعليتها المؤثرة أو تخفت ، قد تسمق وترتفع ،
أو تهبط وتسف ، ولكنها في النهاية هي مضمون العمل
الأدبي وهي جوهر الإبداع الأدبي فيه .

أن هذا المضمون هو الذي يحدد الشكل ، وليس
الأولوية عليه . ولكن المضمون لا يستبين ولا يبرز ولا يؤثر
إلا بالشكل ، لأن الشكل هو الذي يصوغ عناصر الموضوع
صياغة تفيض بها إلى دلالة مؤثرة هي مضمون العمل
الأدبي . ولهذا يرتبط المضمون بالشكل ارتباطا عضويا ،

اجتماعي ، أن داخله المحض - أن صح أن هناك داخلًا
محضًا - هو حصيلة خبرته ومواقفه وعلاقاته وأنشطته .
أن تعبده النفسي الخالص هو في الوقت نفسه تعبده عن
موقع وموقف اجتماعيين . والقول بالطابع الذاتي للأدب
لا يعني أنه تعبده شخصي ، ولا يعني طغيان التصنف
العاطفي الذاتي على حساب الرؤية الموضوعية وإنما يعني
صدور الأدب من ذاتية فردية تنعكس بغير شك في كثير
من مظاهر الشكلية والموضوعية وتعطي له أذواقا ،
ومبادرات خاصة ، دون أن تنفي في الوقت نفسه مصدره
الموضوعي الاجتماعي . أن التكوين النفسي والجسدي
الخاص لأبي العلاء الميري ، ينعكس بغير شك في ظواهر
عديدة من أدبه ، ولكن أدبه له دلالة موضوعية اجتماعية
بل إنسانية عامة أكبر من حدود هذا التكوين النفسي أو
الجسدي الخاص .

والقول بالأدب معلولا نوعيا للحياة الاجتماعية ،
للمعمل الإنساني ، للنشاط الإنساني ، للصراع الطبقي ،
لنسيج العلاقات التاريخية في مجتمع وفي عصر ، لا ينفي
كذلك طابعه الإبداعي الخلاق . فليست نوعية الأدب في
أنه مجرد أسلوب ما ، أو تشكيل ما ، أو موضوع ما .
وإنما في أنه بهذه العناصر جميعا يشكل إضافة جديدة
إلى الحياة نفسها .

أن الأدب خلق وإبداع ، بمعنى أنه قيمة مضافة
إلى مجموع عناصره المكونة له ، ومصادره النابتة منها .
أنه قيمة مضافة إلى الحياة ، وأن تكن الحياة مصدره .
أن الإبداع الأدبي ليس مجرد مركب جديد لم يسكن
موجودا من قبل فقط ، وإنما هو إضافة قيمة إلى
الحياة . أن ولادة عبق يحمل راسين ، أو كف ذات أصابع
ست ، لا تشكل مركبا جديدا خلقتا يضيف إلى الحياة ،
بقدر ما تشكل ما يمكن أن يكون تشويها لها وتعجزا لها
من ممارسة وظيفتها . وما أكثر أشكال الأدب التي نتصور
أنها بالانحطاط والشذوذ والخروج عن المألوف تحقق إضافة
خلاقة إلى الأدب وإلى الحياة .

والإبداع الأدبي ليس مجرد مركب جديد يشبه
- كما يقال أحيانا - العملية الكيميائية التي تشكل
تركيبا جديدا غير عناصرها . فالأمر مثلا مركب نوعي جديد
من تشكيل كمي للاوكسجين والهيدروجين . حقا أن
الإبداع الأدبي نقلة نوعية فوق مجموع عناصره الكمية
والنوعية ، ولكنه لا يلغى هذه العناصر بنقلته الجديدة
ولا يطمسها ولا يحولها تحويلا مطلقا إلى مركب نوعي
آخر وإنما يحتفظ بها - لا كما هي في الواقع وإنما في
تشكيل نوعي داخل إطار التشكيل الكلي للعمل الأدبي .
ولكنه يضيف عليها وحدة تركيبية جديدة أكبر منهما ،
وأكثر من مجموعة ، يضيف عليها قيمة مضافة - أنه
يحتفظ بلامع الأوكسجين والهيدروجين على سبيل
التبسيط - في وحدة الإحساس بالماء الجديد المتكون
بهما ومنهما وهو شيء آخر غيرهما . أن الإبداع في العمل
الأدبي هو الوحدة في خلال التنوع ، والتنوع في إطار

ولكن هذا لا ينبغي تمايزهما كذلك ويمكن بالتالي من دراستهما المستقلة . فهناك من الأعمال الأدبية ما يضاف فيها الشكل على الموضوع والمضمون ومن الأعمال الأدبية ما يضاف فيها الموضوع على الشكل . ففي التعابير الطبيعية يكاد يظني الموضوع على المضمون ، بحيث يصبح الشكل مجرد سرد تفصيلي وصفي تحليلي لعناصر الموضوع . وفي التعابير التجريدية المرفقة بخضوع المضمون للشكل بل يكاد يصبح هو مجرد الشكل . المهم أن الشكل والمضمون - خاصة - يرتبطان ويمتزجان في وحدة عضوية جدلية ، ولكنهما يتمايزان ، ولا يشكلان شيئا واحدا في البناء الأدبي .

وبرغم أن المضمون هو قيمة مضافة في العمل الأدبي ، ينبع من تشكيل عناصر الموضوع ، ألا أنه كذلك قيمة مضافة إلى الحياة نفسها ، يعبر عن قسم من قسماتها . أن تشكيل عناصر الموضوع الأدبي يحقق نوعا من التجريد التعبيري الذي يتيح الكشف عن سمات جوهرية في الحياة . أن العلم يكتشف بالتجريد التصورات المعبرة عن القوانين الأساسية في الواقع ، والأدب - والفن عامة - يكتشف بالتجريد الصور الحية المعبرة كذلك عن السمات الأساسية لحركة الواقع الإنساني خاصة . أن العلم تجريد بالتصورات ، والأدب - والفن - تجريد بالصور الحسية . وكلاهما يشكلان من أشكال المعرفة الإنسانية ولكل منهما نوعيته الخاصة . أن موضوع الأدب وشكل الأدب ومضمون الأدب ، وأن كانت جميعا انعكاسا للحياة ، إلا أنها ليست هي نفسها تصورا أو انعكاسا مباشرا للحياة كما ذكرنا ، على أنها في الوقت نفسه ، بما تتضمنه وتحققه في مجموعها المثل من قيمة مضافة ، من مضمون ، ومن دلالة مؤثرة ، وإنما تكشف في الحياة عن ملامحها الجوهرية ، عن رؤيا جديدة خلاقة لها . أن الأدب تعبير عن الحياة ، ولكنه خلق وإبداع لها كذلك ، لأنه إضافة مؤثرة فيها ، إضافة رؤيا وإضافة اكتشاف تفضيان إلى تغيير فيها . الخلق في الأدب ليس انقطاعا عن الواقع وإنما هو امتداد لامكاناته الكامنة ، وصياغة نوعية لقوانين حركته وصراعه وهو بهذا إضافة إليه . أن الأدب - كما ذكرنا - مهلول للحياة باعتبارها مصدرا أساسيا من مصادر وجوده وإبداعه ، ولكنه كذلك إضافة إلى الحياة نفسها بما يحققه من إبداع . أنه إضافة بما يفجره في نفس المتلقي والمتذوق فردا أو جماعة من وعي فكري ووجداني جديد بالحياة نفسها وبما يضيفه من رؤيا اجتماعية وإنسانية فيها نصارة وجدة وحيوية .

ولهذا فالذين يقولون أن الأدب لا يعني بل يكون فحسب ، من حقنا أن نسألهم : ولكن لماذا لا يعني كذلك من حيث أنه يكون . حقا ، أن شجرة الفلين كما يقول جيته لاتنمو بهدف أن نصنع منها سدادات للزجاجات . وكذلك العمل الأدبي يتحقق ويتشكل ليكون عملا أدبيا متميزا بذاته . ولكنه من حيث أنه عمل أدبي ، فهو يحمل مضمونا إنسانيا ذا دلالة مؤثرة فعالة . أن كينونته نفسها هسي كينونة رؤيا جديدة . كينونة دلالة مؤثرة في المتلقي وفي المجتمع ، وفي التاريخ من حيث أرادت أو لم ترد . هل ينكر هؤلاء الذين ينكرون غاية الأدب ، أن الأدب يؤثر في متلقيه على نحو من الأنحاء . هذا الأثر ، هذا التأثير ، هو ما نقول عنه بأنه مضمون العمل الأدبي ، أو دلالاته المؤثرة . وليس عملا أدبيا ذلك الذي لا يترك في متلقيه دلالة ما ، تأثيرا ما ، انفعالا ما ، احساسا ما . بل لو لم يكن العمل الأدبي له هذا الأثر لما كان على الإطلاق عملا أدبيا ، ولما كان تعبيراً عن شيء ، أو خلقا لشيء . والذين ينكرون الغاية في الأدب يخلطون بين أمرين في الحقيقة يخلطون بين القصد الفاني من الإبداع الأدبي ، أي أن يكتب الإنسان قاصدا قصدا أن يجعل من أدبه وسيلة لتحقيق هدف عملي ما ، وبين الغاية الأدب أي ما يصدر عن العمل الأدبي من مضمون ، من قيمة مضافة ، من دلالة مؤثرة . والحكم على غاية الأدب لا يمر بالمعنى الأول من قريب أو بعيد ، فقد يقصد الأدب هذا القصد ولكن لا ينجح في تحقيقه ، ولا يصلح عمله الأدبي أن يكون تعبيراً عن الدلالة المؤثرة التي أرادها وقصد إليها . وقد يقصد قصدا ، وينجح بالفعل في التحقيق الأدبي لهذا القصد أو عدم توفره عند إبداعه والذي لاشك فيه أن نشيد المارسلين كان القصد دافعا إلى كتابته ، وكان متحققا في إبداعه كذلك ، وكذلك الشأن في رواية الأم لكسيم جوركي وعشرات الأعمال الأدبية الرقيقة ، على أن الحكم على غاية الأدب إنما هو حكم على هذه الغاية النابعة من صميم البناء الأدبي نفسه . فما أكثر الأعمال الأدبية التي لم يقصد كتابتها عند كتابتها أن تكون لها دلالة محددة ، ولكنهم توخوا الصدق الاجتماعي والتاريخي في موضوعها وصياغتها وأسلوبها . فجاءت أعمالا أدبية ذات دلالات بالغة الأثر والفعالية . بل كانت سببلا للتأثير في الواقع الاجتماعي فحسب بل في كتابتها أنفسهم . هكذا يحدثنا توماس مان عن اكتشافه للبعد السياسي واكتشافه لطريقته ورؤيته الاجتماعية خلال التعبير . أن الصدق الاجتماعي والتاريخي يفدي ويفني الصدق الفني وينجح له الرؤية العميقة والمضمون المؤثر الفعال .

لا ينبغي إذن الخلط بين الغاية التي يتوخاها الكاتب وهو يشرع في الكتابة ، والغاية التي تنبع من الأدب نفسه عندما تتم كتابته . أن الغاية الأصلية في الأدب هي تلك التي تنبع من بنائه ، وتنعكس عنه في عقل المتلقي ووجدانه بطريقة ديناميكية حية ، شأنها في ذلك شأن العملية الأصلية

وهكذا نجد في الأدب قانونية أو مبادئ لا يتناقضان مع طابعه الإبداعي الخلاق . مبدأ العلية ، الذي يعبر عن المصدر الاجتماعي للأدب . ومبدأ الغائية الذي يعبر عن الفاعلية المؤثرة للأدب في الحياة . ولقد تحدثنا من قبل عن معلولية الأدب ، فلنتحدث الآن عن غائيته . أن غاية الأدب تنبع من صميم بنائه ، من صميم كينونته أدبا .

وهكذا نجد في الأدب قانونية أو مبادئ لا يتناقضان مع طابعه الإبداعي الخلاق . مبدأ العلية ، الذي يعبر عن المصدر الاجتماعي للأدب . ومبدأ الغائية الذي يعبر عن الفاعلية المؤثرة للأدب في الحياة . ولقد تحدثنا من قبل عن معلولية الأدب ، فلنتحدث الآن عن غائيته . أن غاية الأدب تنبع من صميم بنائه ، من صميم كينونته أدبا .

كل الأعمال الأدبية مصدرها الواقع ، وتأثيرها في الواقع ، ولكنها ليست بالضرورة - كما يزعم جارودي - واقعية مهما كانت قوتها التفسيرية والتأثيرية . أن القول بواقعية كل أدب على أساس أن مصدره الواقع ، أو أنه تعبير جزئي من جانب من جوانب الواقع ، هي دعوة لا إلى واقعية بلا ضفاف أو حدود بل إلى واقعية بلا مفاهيم أو مبادئ . فلو صح هذا القول لكنت الفلسفات المثالية فلسفات مادية كذلك ، لأنها تعبر بغير شك ، وتعكس بغير شك علاقات في الواقع الاجتماعي والتاريخي وهذا خلط وتخليط . أن الواقعية في الأدب هي تعبير عما في الواقع الاجتماعي من تفاعل وتناقض وصراع وحركة وتشابك ونمو ، كحالة وكامكان ، كوضع وكروية . كشباط وكعلم ، أنها المستقبل في الحاضر والممكن في الواقع . أن المدارس الطبيعية والرومانطيقية والرمزية واتجاهات اللامعقول والنظرة والصورالية وغيرها هي بغير شك رؤى إنسانية للواقع ، وهما بغير شك كذلك انعكاس أدبي لجوانب من الملامات والظروف الاجتماعية في واقع الأدب ، في مجتمعه وعصره . ولكن هذه المدارس والاتجاهات ليست واقعية ، لأنها تعبر في مضمونها ، في دلالاتها المؤثرة عن رؤى جانبية ، أو تجميدية أو طفيلية ، أو عاطفية للواقع . الطبيعية مثلا ، أنها انعكاس للواقع في حالاته الساكنة ، في تضاريسه الثابتة ، لا في عملياته المتحركة المتصارعة . ولهذا فإنها تفالي في تصوير بعض جوانب السوداء على حساب ما يتحرك فيه من صراع وما يعمل فيه من إمكانات . وقد ترد حركته الظاهرة عندها إلى أسباب ثابتة أبدية كالوراثة أو المزاج الشخصي [أدب أميل زولا على سبيل المثال] . والرومانطيقية قد تعبر في مغالاة عن الصراع بين الفرد والمجتمع ، فتضخم من الفرد والفردية المنعزلة في عالمها الداخلي دون أن تحدد قسما هذا الصراع وإبعاده ، بل لعلها ترجعه إلى ظواهر وأسباب طفيلية جانبية وقد تتعرض لنقد الواقع فيدخل نقدها شكل الرافض المطلق ، أو التحليق الغيبي ، أو الاستغراق الصوفي ، دون أن تكشف عن إمكانية التغيير في هذا الواقع . والمدارس المعاصرة كاللامعقول تعبر عن اتجاه كأنما هو قدر مقدور لا فكاك منه دون أن تكشف - إلا بلمحات ضائعة - عن أمل الخلاص ، ودون أن تكشف حقيقة هذا الاغتراب وأسسه وإمكانات الخلاص منه . لست بهذا أعني أن الأدب مطالب أن يكتب دراسة تحليلية للواقع واستراتيجية ثورية لتغييره . وإنما أعني أن هذا النوع من الأدب اللامعقول - كما يسمى - بتعبيره الأدبي نفسه ، بمضامينه ، بدلالاته المؤثرة ، لا بفجر أي رؤيا إنسانية تغذي الوعي الإنساني والنضال الإنساني ، بل لعله يكرس الإحساس بالاغتراب . أن تعبير هذا الأدب عن الاغتراب الذي هو بغير شك قسمة من قسومات الحياة في المجتمعات الرأسمالية خاصة ، يكاد يصبح هو نفسه أدبا مغتربا ، يعقب الإحساس بالاغتراب بدلا من أن يعبر

في الأدب التي تعكس الحياة في الأدب بطريقة ديناميكية حية كذلك . ولهذا فإن صور الحياة أو الأفكار المجردة أو الشعارات التي تفرض على الأدب فرضا من خارجه ، إنما تعبر عن اتجاه مثالي زائف في الأدب يضعف من قيمته ويخفف من مضمونه ، من دلالاته المؤثرة ، من تأثيره الفعال . وهو اتجاه يناقض الفلسفة المادية على عكس ما يزعم الزاعمون . أن الحياة تنعكس في الأدب بنوعية الأدب لا بنوعية الحياة ، والمضمون الأدبي يصدر عن الأدب بنوعية الأدب نفسه كذلك لا بنوعية مضامين الفكر العلمي أو التصورات العقلية أو الحوار البشري العادي .

وهذا هو المعنى الحقيقي والعميق للالتزام في الأدب . أن كل أدب هو - بالمعنى العام - أدب ملتزم ، أي أدب مبرر عن دلالة مؤثرة . ولهذا تختلف مبادئ الالتزام وإبعاده باختلاف مضمون الأدب ودلالاته المؤثرة على أن الالتزام - بمعناه الخاص - هو التزام بقضايا التقدم الإنساني ، بالرؤية الصحيحة لحركة النضال البشري ، وهو التزام ينبع في الأدب من الرؤية الاجتماعية والتاريخية للأدب ، وينبع من الأدب ، ويرز في بنائه العام ، في مضمونه ، في دلالاته المؤثرة ، في قيمته المضافة . بشكل تلقائي غير مفروض لا على الأدب ولا من الأدب على الأدب نفسه .

ومن هنا كذلك تختلف المدارس الأدبية وتتنوع . أنها تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع مضامينها . أننا لا نستطيع أن ننكر أدبية أي عمل أدبي حقيقي مهما كانت دلالة مضمونه . هناك أعمال أدبية عظيمة ، أي ذات الدلالات البالغة التأثير ، ولكن يبقى اختلافنا معها حول طبيعة هذا التأثير وقيمه ومداه وعمقه . حول حقيقة رؤيتها الإنسانية ، لا خلاف حول أدبية أي مدرسة أدبية كالطبيعية أو الرومانطيقية أو الرمزية أو الصورالية أو التعبيرية أو التجريدية أو الواقعية أو ما نشاء من مدارس واتجاهات . ولكن الخلاف حول طبيعة ما تحمله من مضامين . هل شك في القيمة الأدبية الكبيرة لأعمال بيكيت وإيتسكو وكامو وكافكا ونوفاليس وريلك . ولكننا قد نختلف معها في حدود وطبيعة دلالاتها المؤثرة أو مضامينها . بل لعلنا نجد داخل المدرسة الواحدة اختلافات في الدلالات والمضامين فهل تستوي الرؤية الصوفية في أدب نوفاليس وريلك مع الرؤية النضالية في بعض أدب بيرون وشيللي ، وكلاهما تضمهما مدرسة رومانطيقية ، وأن اختلفت الظروف الاجتماعية والتاريخية بالنسبة لكل منهم .

وأسارع فأضيف بأن كل عمل أدبي مهما كانت رؤيته ومهما كان مضمونه فإن مصدره الواقع وإن لم يكن بالضرورة واقعي . فمهما كان العمل الأدبي تسوده العاطفية الذاتية ، أو التجريدية المعقدة ، فمصدره خبرة الواقع ، ومضمونه موقف من الواقع ودلالة مؤثرة فيه مهما كان حدودها ومداه .

الوعي بمقاومته . يكاد أن يكون أدب تطهير وتغريب
استلامي ، لا أدب تغيير وتثوير .

أما الواقعية فهي تكشف في وجدان المتدورق عن
العملية الاجتماعية التاريخية في حركتها التشابكية
التصارعة ، عن إمكاناتها الكامنة ، وآفاقها البعيدة . وقد
تقف الواقعية في تعبيرها عن الواقع في حدود التحليل
لنسيج هذا الواقع وتقدمه ، فتقف بهذا عند حدودها
الواقعية النقدية . كما يبدو عدا في كتابات ديكنز ،
وجوجل وبلازك وأتول فرانس وغيرهم . وقد ترتفع
إلى مستوى أعمق فتبلغ مرتبة الواقعية الاشتراكية ،
عندما تتخطى مجرد النقد إلى الاستبصار الخلاق بقوى
التقدم البشري وهي في غمرة نضالها من أجل مستقبل
خال من الاستغلال والاستعباد والتخلف ، مستقبل
تحقق به وفيه إنسانية الإنسان ، أو بتعبير آخر عندما
تصبح الاشتراكية العلمية ، نظرية الطبقة العاملة هي
رؤيتها للحياة الإنسانية . على أن الواقعية - عامة -
ليست صيغة نهائية بل هي رؤية اجتماعية تاريخية
متطورة ، وإمكانات مفتوحة تنضج بنضج الواقع الاجتماعي
والتاريخي نفسه ، وتنمو مراحلها ومستوياتها وتنوع
عمقا واتساعا بحركة الحياة نفسها .

إنها ليست استنساخا بليدا للواقع ، وإنما هي
اكتشاف وغزو خلاق لقسماته الأساسية القائمة والممكنة
إنها اكتشاف للملامح النمطية والنمذجية في الحياة -
المعبرة عن جوهر صراعاتها ومواقفها وحركاتها النشطة
بكل ما تتضمنه من عدايات وانتصارات ، ومشاق
وإمكانات منهارة أو متولدة ولهذا فهي بالضرورة تتضمن
رؤيا تاريخية مهما كان تعبيرها عنها متجسدا في حدث
جزئي أو محلي أو آني . ذلك أن الأدب تعبير بالخاص عن
العام وبالجزئي عن الكل ، وبالمحلي عن الإنساني ، وبالأني
عن التاريخي ، وهي بالضرورة كذلك رؤيا تاريخية
تفأولية ، رغم كل ما نمبر عنه من صراعات وعدايات
ومشاق ومآسي . وليس معنى هذا أن كل أدب واقعي
اشتراكي هو تعبير بموضوعه عما هو إيجابي إن هذا
يتعارض مع طبيعتها الواقعية المادية ورؤيتها التاريخية .
إنها تعبر عن الصراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة . السلبية
في صراع مع الإيجابي ، والمتخلف مع المتقدم ، والمحافظة
مع الثوري ، والقائم مع الممكن ، والقديم مع الجديد .
وما أكثر الأعمال الأدبية التي تعالج موضوعات يغلب
عليها الجانب السلبى إلا أنها تحمل مضمونا إيجابيا تفأوليا
بأهرا . أن كشف السلبى بالأدب لا يعني أبدا سلبية
الأدب أو سلبية الأدب . على أن الاختصار على ما هو
سلبى لا من حيث الموضوع فحسب بل من حيث المضمون
كذلك هو ما يتعارض مع الطبيعة العامة للواقعية ورؤيتها
للحياة . والحكم بالسلبية أو الإيجابية ، بالتفأولية أو
النشأوية ، إنما هو حكم مشروط بأوضاع وظروف
اجتماعية تاريخية ، فضلا عن أنه لا يصدر على العمل

الأدبي من خارجه ، وإنما من صميم رؤيته الأدبية
للواقع . على أن التفأولية المفرقة والنشأوية المفرقة
في تصوير الحياة والتعبير عنها ، لا تنفق والرؤية
الواقعية .

والواقعية - عامة - ليست أسلوبا محددا أو شكلا
محددا في التعبير إنما هي منهج للرؤية الاجتماعية
والتاريخية . ولهذا تنوع أساليبها وأشكالها وموضوعاتها
بتنوع أنحاء الحياة وتنوع مبادرات الأدباء وتنوع قدراتهم
التعبيرية ، وتنوع خبراتهم الاجتماعية ، وواقعاتهم
الإنسانية ولهذا لا تتناقض الواقعية مع استخدام
الأساطير والأحلام والرموز فالهم هو المضمون والرؤية
الاجتماعية والتاريخية ، لا العناصر والمواضيع والنسيج
والأساليب .

على أن هذه الرؤية الاجتماعية والتاريخية التي هي
منهج الواقعية ، لا تعنى أن الواقعية ، والواقعية
الاشتراكية بوجه خاص ، تخضع خضوعا أعمى
للإيديولوجية الاشتراكية ، وتصدر في تعابيرها من تطبيق
لتعاليمها وتوجيهاتها وتعالجها . أن الواقعية الاشتراكية
في الأدب هي تعميق وتقدم حي ، وممارسة إبداعية واعية
لخبرة الحياة ذاتها . أنها التفتح على آفاق التجربة
الإنسانية المعاشة . أن الحياة لا النظرية هي نقطة البداية
في الأدب الواقعي الاشتراكي . وتبنى الواقعية الاشتراكية
للتنظير الاشتراكية العلمية ، ليس إلا منهجا للرؤية
الاجتماعية والتاريخية ، وليس أطارا جامدا لها يجعل من
التعبير الأدبي مجرد استخلاص شكلي منطقي من مقدمات
موضوعة مسبقا . ولهذا قد يكون من الخطأ أن نسمي
الأدب الواقعي الاشتراكي - كما يحدث أحيانا - بالأدب
الأيديولوجي . فكل أدب تنعكس فيه أيديولوجية ما .
والأدب عندما يصبح مجرد خضوع لأيديولوجية يفقد
أدبيته بل وواقعيته الحية . وقد يكون من الخطأ كذلك
تسمية النقد الأدبي المرتبط بالواقعية الاشتراكية بالنقد
الأيديولوجي . فكل نقد كذلك تنعكس فيه أيديولوجية
ما . والنقد العلمي أو النقد الماركسي للأدب على وجه
التحديد ليس أيديولوجيا ، بل هو نقد علمي يتناول
الظواهر الأدبية من مختلف جوانبها الفكرية والاجتماعية
والجمالية في وحدة عضوية متلاحمة . أن الحياة هي
مصدر النظرية نفسها ، وهي مقياس صحتها وخطئها ،
ومصدر تصحيح لمساراتها التطبيقية ، ومصدر تطويرها
إلى غير حد . وكذلك الأمر بالنسبة للأدب الذي يتبنى
هذه النظرية كمنهج رؤيا له . أن الحياة هي مصدر
الهام ، ومجال اكتشافه وإبداعه وأضافته . أنه بغير
هذا لن يكون مخلصا لأدبه ولا للنظرية التي يتبنها
ويتنم بها كذلك . ولهذا فإن الأفكار المجردة والخطابية
المفروضة أو الدعاية المباشرة ليست من الواقعية كما
سبق أن أشرنا . على أن الأمر لا ينبغي أن يكون حكما

دلالتة المؤثرة ، وبمقدار ما تكون هذه الدلالة اعمق وأرحب وأفسح وأبقى . ان الأثر الموضوعي والتاريخي للادب هو بعد من أبعاد صلاته وفاعليته وقيمته . على ان وسائل الاتصال الجماهيري كالسينما والتلفزيون والاذاعة قد تكون سبلا لتقديم الآثار الادبية في صورة مباشرة - دون اهدار لقيمتها - لملايين الناس . وخاصة جماهيرنا العربية المحرومة من الثقافة القروية .

ان الادب للشعب ، ولكن هذا لا يعني التبسيط او الابتذال على حساب الحقيقة والادب . وإنما عسي دعوة للصدق الموضوعي الخلاق . والواقعية الاشتراكية ترفض التبسيط والابتذال كما ترفض الضوضاء المفتعل الذي لا يصدر عن ضرورة تعبيرية . كما ترفض التجميل المسرف للواقع والتشويه المسرف له . فهما مثالية تعبيرية تفرض على التجربة الإنسانية ما ليس فيها واقعا او امكانا . على ان التجميل والتشويه قد يكونا في الحقيقة وظيفتين تعبيريتين . قد يكون التجميل وسيلة للتعبير عن مثل أعلى ممكن . ولهذا فخلق البطولات في الادب ، لا البطولات الواقعية فحسب ، بل الممكنة كذلك ، يمكن ان يكون بعدا من أبعاد التعبير الواقعي . وتشويه الواقع قد يكون تأكيداً لجوانب سلبية فيه ، وكشفاً لمتناقضاته . وبهذا قد يكون كذلك بعدا من أبعاد الواقعية ، بشرط الا يصبح التجميل او التشويه تصويراً ضمئياً جامداً للواقع أو للممكن ، وإنما يظل بعدا من أبعاد حركتهما الحية .

والواقعية الاشتراكية ترفض العبودية المطلقة لتقاليد الماضي بكل تفاصيلها ، ولكنها كذلك ترفض انكار الماضي بكل تقاليده . فالادب جزء من التاريخ . انه اتصال ومواصلة وتجاوز خلاق . كل مرحلة منه هي تمهيد تاريخي لمرحلة ابعده . ولهذا فالتجديد لا يعني التنكر للقديم والانفصال المطلق عنه . كما ان الأصالة لا تعني التوقف عند القديم . ان التجديد اكتشافات تاريخي والأصالة عمق تاريخي . وكلاهما ضرورة من ضرورات الخبرة التاريخية الادبية والانسانية معا .

ولهذا فان الثورة في الادب ليست انقطاعاً تدميراً لتراث الماضي ، واستحداثاً كاملاً لمضامين واشكال جديدة له . ان الثورة في الادب ليست رفضاً مطلقاً للهيكل الادبية القديمة او للهيكل اللغوية بما تحمله من دلالات وتصورات وقيم . فليس كسل رفض في الادب عملاً ثورياً ، او عملاً تجديدياً ، او اضافة خلاقية للمسمى الادب والحياة . والدعوة التي يشنها بعض ادباءنا ومفكرنا في هذه الايام باسم الثورة الادبية ، داعين بها الى تحطيم كل بنية لغوية قديمة (بما تتضمنه من دلالات وتصورات وقيم) لا تحقق ادبا ثورياً بالمعنى الحقيقي ، وإنما تحقق ادبا منعزلاً مغترباً متعالياً عن واقعنا ومتطلباته الثورية . انه لا يفجر رؤيا ثورية ، وإنما شعوراً زائفاً بثورية زائفة . انه لا يحرر الانسان من رقة النظام الاجتماعي القائم المتخلف ليشترك في بناء نظام

جامداً مطلقاً . فقد برز الانكار المجردة او الخطابية بل الدعائية والتعليمية كجزء متكامل من نسيج التعبير الادبي . المهم ان تكون الدلالات والمضامين الادبية نابضة من التعبير الادبي نفسه وليست مفروضة عليه من خارجه دون معالجة ادبية .

وعلى هذا فان انتماء الاديب الى النظرية الاشتراكية العلمية ، بل انتماءه الى تنظيمها الثوري ، ليس حداً لحريته التعبيرية ، بل انه تعميق لهذه الحرية بالوعي والتضال ، بالتثقيف الثوري ، والعمل الثوري ، والمشاركة الثورية ، التي تؤهله بدورها لمزيد من الوعي بحقائق الحياة ، ومزيد من القدرة على التعبير الخلاق عنها . هذا ما ينبغي ان يكون ، وهذا ما يتحقق في افلام كثير من كبار الكتاب لا تنفيه ولا تناقضه بعض ظواهر معاكسة في مراحل من التطبيق الثوري تنسم بالحمود والقسر . ان المبدأ لا تفيقه التطبيقات الخاطئة بل لعلها تؤكد وتضيق . ان الاديب الملتزم فكراً وتنظيماً لا ينعكس التزامه في ادبه في شكل واجبات وأوامر وتوجيهات وتكتيكات ، بل في عمق ابداعي واصالة . ان الادب ارتفاع فوق مجرى الحياة اليومية ولكنه في الوقت نفسه غرس في الحياة اليومية لاكتشاف جوهر التجربة البشرية فيها . ان الادب الواقعي الاشتراكي بهذا المعنى انما يكون في خدمة جماهير العمال والفلاحين خاصة . يعبر عنهم ويتعلم منهم ويعلمهم ويصوغ لهم رؤيا الواقع والممكن والمثالي . ويفلدي انسانيتهم بأعمق المضامين والدلالات والسرؤى . ولكن ليس معنى هذا ان ينزل الاديب الاشتراكي بأدبه الى مستوى ثقافة العمال والفلاحين وخاصة في بلادنا العربية التي ما يزال متوطط الامية فيها يبلغ أكثر من ٧٠٪ بين سكانها . فهذا اهدار لقيم الادب . والارتفاع بمستوى العمال والفلاحين ثقافياً ليمكنوا من تذوق الادب لا بتحقيق بالادب نفسه فحسب بل بمناهج تعليمية وسياسية اخرى .

والادب برغم انه ينبغي وبعمق الرؤية الثقافية ، الا أن تلوقة وتقييمه يحتاج كذلك الى ثقافة . ان الحكم على اشتراكية ادب أو تقدميته لا يكون بمدى قدرته على مخاطبة ملايين العمال والفلاحين وخاصة في بلادنا المتخلفة - وإنما بمدى تعبيرة الصادق عنهم ، بمدى تعبيرة عن حقائق الحياة الأساسية تعبيراً خلاقاً . على ان هناك من الادباء من استطاعوا ان يكون أدبهم متاحاً لجماهير العمال والفلاحين والبطء من الناس دون ان يسف أو يتذل أو يتخلى عن قيمه التعبيرية . هؤلاء ادباء عظام بغير شك نذكر منهم على سبيل المثال شكسبير وجوركي وبرشت . ولكن هذا ليس قاعدة نحكم بها وحدها على القيمة الادبية والانسانية للادب فقيمة الادب في مضمونه ، في دلالتة المؤثرة ، لما قدرته على مخاطبة أوسع الجماهير الذين يفتقدون أبسط مستويات الثقافة ، فهي فضيحة اخرى لا تمس قيمته الادبية ودلالتة الاجتماعية . ولكن ... لا شك ان مستويات الادب تختلف وتتراوح بمدى

جديد متقدم - كما يزعم اصحاب هذه الدعوة - وانما يجرده من سلاح الوعي والنضال الموضوعي ويدفع به الى مستغلات شوفية ، ومناهات شكلية . انهم يقولون ان الثورة في الادب هي هدم للابنية اللغوية ، وان هذا هو المعادل الثوري في الادب للعمل الثوري في الواقع . فالابنية اللغوية تمثل بكل مفاهيم وقسم التنظيم البورجوازية والاقطاعية المتخلفة القائمة . ولهذا فان تهديمها ، هو تفجير لمفاهيم وقسم جديدة تتلاءم والنظام الجديد الذي يناضل الفعل الثوري من اجل بنائه . على ان المعادلة التي يقولون بها في الحقيقة معادلة شكلية وآلية . فلو صحت هذه المعادلة في الادب ، لكان مقابلها او معادلها في الفعل الثوري ان نقول للعمال مثلا ارفضوا التنظيم النقابي لانه شكل من اشكال التنظيم الذي نشأ في ظل البورجوازية ، ارفضوا التظاهر والاضراب لانهما وسيلتان مستخدمتان في النظام البورجوازي ، ارفضوا النقود لانها تجسد معاني الاستغلال ، ارفضوا الاكالات الدسمة - اذا اتبحت لكم - لانها طعام البورجوازيين . ارفضوا التعامل بالمنطق العقلي لانه بعض قيمات الفكر البورجوازي ، ارفضوا ان تتزوجوا او تقيموا عائلات لانها مؤسسات تنتسب الى نظم قديمة بائدة ، ارفضوا الحب لان البورجوازيين يحبون .

لست اغالي او اهزل ، وانما اقيم معادلة دقيقة في اطار هذا المفهوم الزائف عن الثورة في الادب . حقا ، ان الفعل الثوري هو تهديم لهياكل المجتمع الاساسية التي تعبر عن الاستغلال والاستبداد والتخلف ، تهديم لعلاقات الانتاج الاستغلالية ، واقامة علاقات انتاج جديدة تقوم على المساواة والحرية واحترام انسانية الانسان . والثورة الثقافية او الادبية هي ثورة على كل تصورات وقب الاظمة الاستغلالية الرجعية التي تلب انسانية الانسان . ولكن : كيف يتحقق هذا . ليس بالتهديم المطلق ، والرفض الكامل لكل شيء . ان الطبقة العاملة قد اكتسبت بنضالها مواقع في قلب الوضع الراهن للمجتمعات الرأسمالية ، ومحال ان تتخلى عنها باسم الثورة ، كما يدعو بعض دعاة الثورة الزائفة من امثال هربرت ماركيز . انها تتمسك بها ، وتناضل من اجل المزيد منها ، وتتخذها قلاع وثوب نحو التغيير الثوري الجذري . ان تخليها المطلق عن مكتسباتها ليس عملا ثوريا وانما هو عمل مضاد للثورة . وكذلك الشأن في الثقافة عامة وفي الادب بوجه خاص . فليست كل بنية لغوية وليس كل مضمون ثقافي يتضمن معنى التخلف والرجعية ، وبالتالي ينبغي الثورة عليه والرفض الكامل له . هناك بغير شك تصورات وقيم ينبغي ان تكون الثورة عليها هدفا واضحا حاسما مثل قيم الملكية الفردية وقيم الاستغلال والفردية الوصولية ، والاستسلامية والسلبية والفيبية والقدرية والتوكلية والاستبداد الى غير ذلك . ان الثورة في الادب هي

تنمية الرؤية الموضوعية للواقع الانساني ، وشحذ الوعي بالصراع الطبقي ، وتوكيد قيم الحرية والمساواة واعلاء انسانية الانسان ، وتنمية طاقاته المبدعة للمشاركة في تغيير الحياة وتجديدها ، سواء كانت وسيلتنا الى ذلك اشكالا قديمة في التعبير او اشكالا جديدة ، مضامين جديدة او مضامين قديمة . ولست اقصود بالمضامين القديمة ما تملىء بقيم اجتماعية وانسانية متخلفة ، وانما تلك التي ما تزال تملك القدرة على التنوير والتثوير وخلق الرؤى الانسانية المتجددة ابدا . وما اكثر ما في التاريخ البشري قديمه وحاضره من قيم باقية ، هي خلاصات خبرات باهرة ، وهي سلاح متجدد لتنمية انسانية الانسان .

ان الدعوة الى تهديم الهياكل الشكلية والمضمونية في الادب تهديما مطلقا ، هي دعوة الى الانفصال والانقطاع من المجتمع الانساني ، وليست دعوة الى الشسورة على نظامه الرجمي . انها دعوة غير تاريخية وان تربت بري الحركة ، وهي دعوة غير نضالية وان اتخذت شكل النضال والثورية . هي دعوة صادرة من وعي زائف يحقائق الحياة ، والواقع ، وبالمتطلبات الموضوعية للنضال . فليست المؤلفات الصياغية او التقاليد التعبيرية او القيم الفكرية والوجدانية على اطلاقها هي عقبات النضال الثوري ، عقبات التجديد الادبي ، بحيث يكون التمرد عليها والرفض المطلق لها ، والانقطاع عنها هو طريق الثورة في الادب والحياة . ان كل تغيير في المضامين الادبية يستتبعه تغيير في اشكلها ، ولكنها اشكال تخدم المضامين الجديدة ، لا تطمسها ، ولا تصبح هدفا في ذاتها وغربة عن الحياة ، وما اكثر الاشكال الادبية القديمة التي تستطيع ان تعبر كذلك عن المضامين الجديدة . ان القضية هي قضية ملائمة ، بين الشكل والمضمون ، من اجل تحقيق اكبر قدر من التعبيرية للمضمون . المضمون اذن هو الاساس . والمهم ان يكون مضمونا معبرا عن قيم جوهرية في الواقع ، لا انعكاسا زائفا لبعض عناصره الطفيلية ، او دعوة الى الانزلال والافتراق عنه . ان هذه الدعوة الزائفة الى ثورية الادب بتهديم كل ابنيته اللغوية تهديما كاملا ، هي في الحقيقة امتداد متطور للسريالية ، وتجسيد لفلسفة ماركيز التهديمية في الادب والفن وتقليد لأمم بعض الاتجاهات المنعزلة في الثقافة الغربية المعاصرة .

ما اخرج ادبنا العربي المعاصر الى رؤيا واقعية اشتراكية في ابداعه نمي وتفجر في الانسان العربي الرؤيا الصحيحة بحقائق واقعه ، وتفذي وجدانه بروح النضال التاريخي وهنا يثار سؤال : كيف يمكن قيام ادب واقعي اشتراكي في ثقافتنا العربية ، فبسل ان تنتصر الثورة الاشتراكية فيها . ان هذا السؤال يدفع بعض كتابنا الى رفض الدعوة الى الواقعية الاشتراكية ، على انه - في الحقيقة موقف يستند الى

الجدلية . وهي بهذا ارتفاع بالادب الى مستوى انساني وتاريخي شامل دون ان يفرض هذا من دلالاته المطلقة والقومية والاجتماعية المحددة . وهي بهذا وبذلك تنمية لو عينا ، وشهد لنضالنا ، وتعميق لانسانيتنا .

هذه بعض الملاحظات الرئيسية في طبيعة الادب وعلاقته بالثورة الاجتماعية ، ومن هذه الملاحظات تتحدد كذلك القيمات الرئيسية للنقد الادبي العلمي ، او النقد الادبي الماركسي . انه ليس نقدا ايدولوجيا - كما يقال وكما سبق ان اشرت من قبل . لانه لا يفرض ايدولوجية معينة على الادب ، وانما يكشف في الادب دلالاته الايدولوجية عن طريق مضمونه الادبي .

انه لا يدرس كوثيقة نفسية او اجتماعية . وانما كعمل ادبي ابداعي ، ككيان جمالي ذي دلالة مؤثرة . انه يحلل البناء الداخلي للعمل الادبي ، في موضوعاته - وتشكيلاته - وابنيته ، كما يقيم علاقة هذا كله بمضمونه الى وتوسيع العمل الادبي في اطار نسجه الاجتماعي والتاريخي ، سواء من حيث التقاليد الادبية الشكلية الجمالية او المضامين الاجتماعية والانسانية في صياغتها الجمالية المؤثرة . وهو لا يقف عند حدود التدقيق الخالص للعمل الادبي الذي هو مرحلة اولى ضرورية لكل نقد ادبي بغير شك ، وانما يخرج من هذه الحدود التي يقف عندها كثير من مدارس النقد المثالي والوضعي والتأثيري . الى تعمق ظاهرة التدقيق ذاته ، واكتشاف دلالاته وقبضته اي الى تعمق ظاهرة الابداع الادبي في نوعيته الخاصة . وهو لا يقف كذلك عند حدود التحليل الهيكلي (البنوي) الداخلي للعمل الادبي بحثا عن الثوابت النفسية او اللغوية فحسب وانما يخرج من هذه الحدود الكونية الى دراسة العملية الادبية كنشاط ابداعي ، وكأثر جمالي اجتماعي ، اي ظاهرة جمالية اجتماعية ، من ناحية اخرى ، كمعول وكلمة ، كملية وكفائية . وهو لا يفرض حكما تخطيطيا مسبقا على العمل الادبي من حيث موضوعه او شكله او مضمونه ، وانما هو يبدأ من العمل الادبي نفسه محترما التنوع الخلاق والمبادرات الابداعية في اشكاله واساليبه وانماط تعبيره ، كانعكاس حي للتنوع الخلاق في الحياة .

ان المنهج الماركسي في النقد الادبي ، ليس حيدا لحرية الاديب او حرية الادب ، ليس قيودا نظرية مسبقة مفروضة في التعبير عن الحياة ، وفي الاضافة الخلاقة اليها ، وفي تغييرها وتجديدها الى غير حد . ذلك ان الاشتراكية كهدف للماركسية هي دعوة للتفكير الانساني ، للتحرر الاجتماعي سبيلا للتحرر « الانسان - المجتمع » و « الانسان - الفرد » ، وازالة التناقض بينهما ، بحيث يصبح الجمال على حد تعبير - جوركي - هو اخلاق المستقبل ، وبمحيط يصبح الفرد الانساني على حد تعبير كاتب آخر ، هو « العمل الفني نفسه » ، تعبرا اصلا عن الحياة ، واستمناجا جماليا عميقا بها ، وتجديدا متصلا لها .

منطق شكلي آلي ضيق . فالثافة الشورية عامة ، والواقعية الاشتراكية في الادب خاصة ، لا تتحقق بالضرورة بانتصار الثورة الاشتراكية ، وانما في عمرة الوعي بها والنضال من اجل تحقيقها . ان ثورتنا العربية ثورة يتداخل فيها النضال التحريري بالنضال الاجتماعي من اجل الاشتراكية بالنضال القومي من اجل الوحدة ، في هدف استراتيجي واحد متعدد المراحل ومتداخلها في آن واحد . وان نضج المفاهيم الاشتراكية ، والحاج الحاجة الموضوعية الى تحقيقها واحتدام الصراع الطبقي ، والنمو النسبي للطبقة العاملة ، وانتصار النماذج الاشتراكية في أكثر من ثلث العالم ، وازدهار فلسفتها وسيادتها في عصرنا الراهن ، لما يتيح ارضية مادية للواقعية الاشتراكية في ادبنا العربي . فكما ان الهياكل الايدولوجية العليسا تبقى وتستمر رغم تفكك الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الدنيا ، بل قد يبقى بعضها عبر مراحل تاريخية واجتماعية تختلف عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي نشأت فيها (وهذا ما يفسر بقضاء القيم الادبية للكلاسيكيات اليونانية وادب شكسبير وغيره من التراث الانساني رغم زوال ظروفه التاريخية والاجتماعية) ، فكذلك تنشأ تيارات فكرية جديدة سابقة على الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الجديدة ، بل في قلب الهياكل القديمة اربابا بالثورة القليلة . فهكذا انضجت معالم الواقعية الاشتراكية والثقافية الثورية عامة في روسيا قبل انتصار الثورة الاشتراكية فيها . وان ازدادت نضجا وفاعلية بانتصار الثورة وما حققته وما تزال تحققه من ثورة ثقافية متصلة .

ان الواقعية الاشتراكية ضرورة في ادبنا العربي المعاصر تعبيره حسن ومعى وامكان مناضل في واقعنا العربي . وما أكثر ملامح الواقعية الاشتراكية في ادبنا المعاصر ، وان غلب الطابع النقدي فيها على طابع الرؤية الثورية التاريخية . وستنضج هذه الملامح بغير شك بنضج الوعي والنضال ، وان تكن بدورها عاملا من عوامل نضج الوعي والنضال . والواقعية الاشتراكية في ادبنا لن تكون خروجا على أصالة الادب ، بل تجديدا حيا له ، وامتدادا خلاقا لامكاناته التعبيرية . ولن تكون طمسا للامعنا القومية والاجتماعية كما يزعم البعض ، او استجلايا لوسائل في التعبير غريبة عنا ، بل ستكون توكيدا لقسماتنا القومية والاجتماعية والانسانية على السواء ، بما نحققه من امتلاك تعبيرى خلاق لحقائق حياتنا وواقعنا . فالواقعية الاشتراكية - كما اشرنا من قبل - ليست محدودة بمواصفات نهائية في اسلوبها او شكلها او دلالاتها . بل هي امكانية تغييرية عن الواقع الانساني بمختلف خصائصه ولامعنه وقسماته القومية والنوعية ، تكشف فيه قوانينه الاجتماعية الاساسية ونماذجه الانسانية الجوهرية ، المعبرة عن حركة الحياة ، وعملياتها النشطة وتفاعلاتها

النهوض الثوري في الرواية العربية

بقلم محسن الموسوي

تعنى هذه الدراسة بالرواية العربية ذات الاقتران الواقعي بداب وكند الانسان العربي ، مستبعدة كافة النماذج الهزيلة الموضوعة لخدمة السينما التجارية والقائمة على مغامرات الجنس والجريمة ، وتلك التي لا تشكل وضعا فعلياً متواجداً باستمرار، او مقترنا بنضال الانسان العربي .. وهكذا تستبعد نماذج تجارية كـ (خذني بعزري) و (بين ذرين) . في حين ان بعض الاعمال الروائية الجيدة لم تخص هنا بالدراسة لتواجد اعمال اخرى شبيهة بها ، وهكذا ينفع « النموذج » في تقديم ما يمكن ان يخص اعمالاً اخرى ، وهناك اعمال عديدة لم تتوفر فرصة مطالعتها بجديّة .. فمعلومة .

المفارقة في الوطن العربي ، ذلك لان هذه الاوضاع الاجتماعية السياسية فرضت نفسها بشكل واضح تماماً على الكتابة الروائية ، وقد التزم بواقع النضال الوطني القائم داخل الرواية العربية بين الوضع الاجتماعي - السياسي ، وبمرد هذا التمسك بواقع - السياسي الفين خروج آخر لمسلمة جديدة وهي ان الوضع الاجتماعي - السياسي الفين يفرض نوعاً من السلوك على الفرد .. كما يفرض عليه بالتالي استخداماً معيناً للغة - والنقل الفني - ولهذا السبب فان أية محاولة لقياسه لا تأخذ هذه الحقيقة بنظر الاعتبار تيه في اعتبارات غير مجدية ..

وعندما نعمل (التسلّمين) السابقين : الوضع الاجتماعي والفرد والسلوك .. واللغة ، والوضع الاجتماعي والشكل الفني في الرواية يمكن ان تخطو بدهو في ميدان واسع ضخم يمكن ان يزخر بوجود أدبي غريب كالذي يحظى عند الامم الاخرى بالمرحابة والعناية والدراسة ..

والرواية العربية (في فني اشائها ومضامينها) كانت وما زالت اكر طرعا من بقية الاشكال الادبية ارفع الانسان العربي ، فهي من حبيب التصاقها التاريخي بنضال الشعب الواسع مع نفسه وقبيله .. مع الحب .. ضد القهر والاستغلال - والاحتلال والقتل .. والسرقة والذبح والجنيح .. الضلال الجدي وغير الجدي) قدمت وقدمت اكثر من سورة جيدة في توضيح ابعاد التاريخ العربي المعاصر ، وليس في هذا الطرح مخالفة على الاطلاق ، ذلك لان دراسة جيدة لتجربة أي كاتب يمكن ان غرشنا بالتالي ليس الى (ذاته) فحسب بل وانماهه الطبقية والايديولوجي ايضا .

والشئ الآخر الذي يمكن التسلح به لفضح الموضوعية هو ان كل رواية تفرق برمها وطرفها ، واية محاولة لجر الرواية بعيداً عن فترتها التاريخية لا يمكن ان تصمد بالموضوعية ، ويمكن ان تقدم عدة اعتراضات على هذا المنهج الذي يهدنا الى المدرسة التاريخية - الاجتماعية في النقد فكر الميول الذي يكون جاهزا ليد على الامراض هو نجاح أحد الكتاب الكسبيين في كتابة تاريخ بلاد المعاصر عن خلال نماذج رواه كتاب حكيمك ..

والتسليم بمسألة ارتباط النتاج الروائي بفترة زمنية معينة ضروري - من الجانب الآخر - لمعرفة حقيقة التناؤت في الواقع الفردي والنفوية زاء الموجودات والمؤسسات السياسية القائمة ، وازاء طبيعة التحدّات المصادرة للوجود الكلي كالأوطان - فضلاً لا يمكن ان ندرس (البورجوازية الصغيرة) في روايات نجيب محفوظ الا على اساس طبيعة التغيرات في ممارستها لانوارها طوال فترة ليست قصيرة من التاريخ العربي - ليس في مصر وحدها - .

عند دراسة الرواية العربية لابد - بالنسبة للنقاد الواقعي الثوري - من التسليم بمدة وقائع موضوعية تفرض نفسها بشكل جاد ثابت يحكم ترابطها الوثيق مع النتائج الروائية العربية ، والتي يمكن ان تلخص من خلالها واقع الوضع الاجتماعي والسياسي في الوطن العربي ، والى الى اطلاق صيغة « الواقعية الثورية » على دراسة كهذه يتأتى من حقيقة ان النضال العربي - اذا استبعدنا بعض السمات النظرية في بلد او آخر - موجه اصلاً ليس ضد الاستغلال والقهر الطبقية فحسب بل ضد الاحتلال والسيطرة الاستعمارية ، وهذا يعني ان المؤلف الواقعي الثوري يلزم الناقد ليس بمحاولة التمسك بالاجتهاد بمعدل من مجمل العملية الثورية التي يتم في داخلها الالتحام الوثيق والترابط الجدلي بين قوى الشعب العاملة ضد القهر الطبقية من جهة ، وبين هذه وقوى الاحتلال سواء كان هذا احتلالاً استيطانياً او نفوذاً عسكرياً وسياسياً من جهة اخرى ، وحيث تكون قوى القهر والاستغلال بالهضم ذات طبيعة ليست منفصلة عن قوى الاستعمار فان هذا النضال يكتسب صيغة واحدة في النهاية ، فهو نضال من أجل الحرية في ذات الوقت الذي يكون نضالاً من أجل الاشتراكية .

وعبر هذا النظار العام يمكن رصد المواقف المطروحة في الرواية العربية ، وتحليل طبيعة التشكيلات المطروحة في داخلها ، لكن هذا لا يعني اعمال حقيقة الاقتران التاريخي القائم بين (الطبقة) والرحلة أي ان المجتمع العربي شهد ويشهد قيادة البورجوازية الوطنية للنضال ، ورغم ان هذه القيادة شهدت ونشهد العديد من التكتسات فان هذا لا يعني تجاهل دورها في العمل النضالي العربي ، وهذا التسليم لا يعني ضمناً اعمال حقيقة ان المرحلة التي تشهدها فيها الممرات بين الجماهير العربية من جهة وبين قوى الاستقلال ودوائر الاحتسار الصهيوني والامبريالية من جهة اخرى كانت فشل البورجوازية الصغيرة في قيادة المرحلة الجديدة من النضال العربي التي تستلزم تأكيد دور القوى العاملة والشرائح البورجوازية الصغيرة والفئات الاجتماعية المتحالفة معها ..

وسيادة هذا المنطق في دراسة الرواية العربية بقدر ما يبدو فعلياً للفكر السياسي على النقد الادبي فانه من الجانب الآخر يطرح مهمة اساسية في المواجهة الادبية امام الناقد الواقعي الثوري ، وهذه المواجهة تقوم على اساس اعتماد « واقع » الانسان العربي الزماني والمكاني » وحرثه ازاء هذا الواقع .

مقدمة عن الرواية العربية

ولماذا السبب فعندما ندرس الرواية العربية لا يمكن ان ننفل حقيقة الاوضاع الاجتماعية (وما يرافقها من وهي وتحرك سياسي)

وهذا هو هذا الأساس يمكن أن تتوضح مسيرة كاتب موسوعي عظيم كتجيب محفوظ على أساس تطور مواقفه التاريخية ، حتى تبلغ مرحلة الاستزادة من الرمز والاختصار من الإحتمالات التحليلية لشخصه في الروايات والقصص الأخيرة عندما اسقطت كافة مفومات التحدث عن الممارسة الاجتماعية ليورجوازيه الضار بحرية كاملة بعد أن بدأ مقصدين لا يحفلون في أيديهم أكثر من ذلك الذي جعله يقول في (خان الخليلي) :

« أن الرفاد والاستسلام والرضا خير ما توجد به الدنيا » ولكي تكامل مقومات دراسة « الموقف الإيجابي » في الرواية العربية يكون مجديا تماما اعتماد نتاجات نجيب محفوظ اعتمادا واسعا في النقاش والمقارنة ، لكونه يقدم أولا نتاجا غزيرا جيدا ، وثانيا لأنه اختصر - ويتعمق خاص ونمك - بالبورجوازية العربية التي لعبت دورا بارزا في كل شيء .. فهي في الاستقلال وما يرافقه من تسلكات بارزة تماما كما هي في النشاط السياسي ، وبحكم اختلاف مراتب البورجوازية والتناقضات الموجودة في صفوفها تواجدها في داخلها تنوع كبير في الميادين انسحب على السلوك والنشاط ، ومن هذا الوجود انقسمت هورت شرائح البورجوازيات الوطنية التي حدثت هي الأخرى تناقضات عديدة مقرونة بطبيعة الظروف والمجابهات وبكلمة أخرى فإن نجيب محفوظ وجد مادته الروائية المزبورة داخل هذه الطبقة ، لكنه تجاوز فئاتها الأكثر استغلالا نحو التكوينات الدنيا أو المتوسطة التي تتيح له إيجاد نماذج المتطورة والقادرة على معايشة الشغل من جهة وممارسة النضال ضد التكوينات المترفة والقوى الاستعمارية من جهة أخرى ..

وبالطبع لا يعني هذا (الانحياز) لنتاج محفوظ تسليما بكل ما هو مطروح في رواياته ، بقدر ما يعني اعتماد نتاجه الموسوعي في الدراسة والمقارنة والتحليل ، لكي يقود ذلك إلى تجاوز (النقاشات النظرية) التي سادت في الدراسات الأدبية في كل الوطن العربي دون أن يلاحظ النشويون بالأدب أن هذا من شأنه تكريس طابع الفرفة والنشوة في وقت تشتد فيه الحاجة لطقس النقد العربي صدرا فوجدته ملما بلوغاه ، عارفا بكل ما يمتلك من ثقافات ..

■ إيجابية الموقف في الرواية العربية :

عند البحث عن « الموقف » الإيجابي في الرواية العربية لابد من الإشارة إلى أن « الموقف » يعني ضمنا « البطل » في الروايات التي تقوم على شخصية « محورية واحدة » أو « مجموعة الشخصيات » الذين يمثلون داخل تحرك واحد ، أو صيغة عمل مشتركة ، أو « مكان » يشهد تحركات واسعة دون حدود شكلية واضحة كـ « زقاق المدق » عند نجيب محفوظ ، أو « زمان » يمثل في الرواية وقبلها .. كما يمثل بعدها كما هو في « عصاة » صدقي اسماعيل ، و « ثلاثية الجزائر » أحمد ديب أو كل هذه مجتمعة سواء داخل النماذج المذكورة أو غيرها ، ويكون « الموقف » بالتالي ليس « وصفا » مجردا بل له اقتارنه الإيمكاني والسلوكي ..

أما « الإيجابية » فهي أدنى سمات السلوك الجماعي المقصود والمؤدى نحو نتيجة جيدة لصالح حركة الجماهير العربية وتطلعاتها نحو الحرية والاستقلال والاشتراكية والكرامة والطمح والاستقرار والأمل ، ونوع « الإيجابية » بتعدد الأطراف المتوافر ، والقوى المتصارعة ضمنه ، وهكذا يمكن أن نطو بسهولة في « المصاييح الزرق » و « في بيتنا رجل » و « النخلة والعيران » و « ثلاثية نجيب محفوظ ومحمد ديب » ، وتتفاوت الإيجابية بين موقع وآخر ، في داخل حركة معينة ، أو خارجها ، فالوضع السلمي العام تكمن خارجة فئاتنا المسداة له كقراء ، وهكذا يكون مؤدى العمل السلمي إيجابيا بالنهاية ، وحتى عندما يبدو « البطل » سلبيًا فإن فئاتنا بسليته كقراء هي فئاة إيجابية : وبالتالي فإن الرواية العربية بانواعها لابد أن توجد « إيجابية » ما سواء داخل حركتها أو خارجها في نواصيا نحن القراء .. ومفهوم الرواية ضمن هذه الدراسة يعني « القصة الطويلة » أو النماذج الواسعة في طرح

تركيب الحدث ذي العلاقة المتشابكة بالشخص والواقع الاجتماعي ... وهذا الوضع بالضب هو الذي يجعل نتاجات نجيب محفوظ مؤدية في مجال هذه الدراسة .. فالنماذج المختلفة المواقف تتوافر بدرجة أو بأخرى عند نجيب محفوظ ، مع ملاحظة كونه أكثر قدرة على رسم العناصر المترددة والمطابقة .. والمساحة كاحمد عبد الجواد ، واختار نجيب محفوظ أيضا من الطبقة الوسطى (شرائح مختلفة) ليس لأنه من هذه الطبقة وقليل المعرفة بالوضع الشغلة من عمال ولاحين فحسب بل ولأنها توفر له مجال الحركة الفنية بحكم التناقضات والصراعات التي تتبلور بصيغة درامية واضحة ، فهي تمتلك أكثر من غيرها تشكيلات متناقضة وانجاهات متباينة .. وبحكم سيادة هذه الطبقة في أغلب أجزاء الوطن العربي - المدن - فإنها بالتالي بدت مسيرة أمامه النماذج التي يريد دون حاجة لأن يؤجر منزلا يدرس من خلاله ساكنيه على الطريقة البازاكية .. ويحدود هذا الواقع كانت الأفكار والمفاهيم متناقضة بين اليمين واليسار واليمين واليمين .. أو اليسار واليسار .. على أن « يسار » نجيب محفوظ باقي في حدود الممارسات المادية بين « تصفية بالصدقة » على طريقة - عباس الحلو - في (زقاق المدق) ، فهو يقتل على أيدي جنود الاحتلال الإنجليزي بطريقة تشبه الصدقة في حين أن (الزقاق) بقي « بيكي صبا » و « يلقه ضاحكا عند المساء » ، أو أن هذه اليسارية تكون على طريقة فهمي في « بين القرنين ١٧٦٦ » : قائلا لايه :

« فربما قام بأعمال أجل كالاشتراك في المظاهرات وقد استشهد منهم كثيرون ، لست خيرا منهم ، أن الجنازات تشيع بالمشرات معا ولا هتاف فيها إلا للوطن ، حتى أهل الضعفاء يهتفون ولا يكون ، فما حيالي ؟ .. وما حياة أي إنسان ؟ لا تقبض يا بابا وفكر فيما أقول .. وأكرر على مسامعك بأنه ليس خطر وراء عملنا السلمي الضعيف ..

فبناء الشخصية الثورية من داخل الطبقة المذكورة يبدو متصا تماما على أيدي نجيب محفوظ ، حيث تواجه هذه بقروء مضادة عديدة أبرزها سلطة العائلة التي تعتبر نافذة في مقاييس الطبقة الوسطى ، وبدل أن تمكن من النمو والنضج لكي تقدم على عمل (أكبر من العمل السلمي الضعيف) تواجه برصاص الإنجليز ، وهكذا لم يتمكن (فهمي) من تحقيق ما يعظم به مساء كان :

يتقدم صفوف الكفارة ويستولي على اسلحة العدو ويهجم .. ويندح الإنجليز ونستقل مصر .. ويتزوج (مريم) التي لم تنزل من حبه للحرية ..

ولعل هذه المراحل التي يصاحبها محفوظ أمام بطله الثوري يوحى وتعتمد تتأني من شعوره بأن الثورة التي في ميقاته ما زالت بعيدة عن صيغة التكامل ، بمعنى أن « قواها » ليست حاضرة على المسرح بتلك الدرجة التي تتواجد فيها القوى الأخرى المسداة (الإنجليز) أو (القوى المسداة اليمين) أو « الآخرون الذين لا هم لهم غير العيلة بالنياب وهم كالذي يشده احمد عبد الجواد (في الثلاثية) سواء في القيا أو الانس .. أو ينشده احمد في خان الخليلي عندما هجر السكانيين إثر تعرضه للفتات » .

وتلح هذه المراحل في عقل محفوظ وتجميع في ما يشبه الرمز (السلطة العائلية) ، حتى أن النضال من أجل الحرية الاجتماعية - السياسية كثيرا ما يبدو مقرونا بالسعي للتحرد من هذه السلطة وبقول الاب ج . جوييه :

« في أكثر من موضع كان يلح في أبرز التوازي بين مستوى التطور المظلي العالي ومستوى التطور السياسي في مصر ، فكما كان الابتاد يتحلون شيئا فشيئا من سيطرة الآباء كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية .. » (١٧)

والذي يضاف إلى ذلك « التمس » الذي طبع قلم محفوظ وهو يخط صورة لشخصه اليساريين ومواقفهم كونه هو نفسه تعرض مثلهم لفساد بطر متردد ، وهو في الطبقة يشعهم بالقليل الذي عنده لا لكي يبدو « ابطلا » قدر أن يبدو « نماذج » إيجابية مفيدة في

استطلاع الوضع العام ،، وهذا «الشحن» اليساري القليل لا يشكل تيارا قويا لدرجة التهامة والتصادم مع التيارات اليمينية داخل الطبقة البورجوازية والتي تكون :

« المادة البشرية التي يشكل منها نجيب محفوظ نماذجها وينفخ فيها من روحه ويجري على سنتها أفكاره ،، كما يشكل من علاقاتها وتحركاتها وأفكارها ما يريد لروايته من أحداث .. » (١)

والذي يتناسب تماما وعناية مسير محفوظ بموضوعية حسو الاخذ بنظر الاعتبار خضوع شخصه للتطور والنمو والتكيف اليساري ، بعدما كان اميل الى جعل نماذجها يتحركون في مواقف عديدة دون نهايات واضحة او نتائج كثيرة الدلالات ،، عدا انه بدا في جميع الروايات والمواقف دامية العلوم الحديثة « رغم الشبهة التي يعامل بها امثال احمد مائط الذي لم يكن يعرف من العلوم الحديثة الكثير .. والذي يعتقد في نفسه امتلاكه لما لا يستطيع الآخرون استيعابه : فهو يقول لآخيه رشدي (خان الخليلي) :

« هل يستاهل هذا الشعب التأييد بمعناه الحق ؟ .. هل يمكن ان يفهمه ؟ انهم رماع يقرأون رماعا ! »

وكذلك في طرحه الساخر لكامل احمد عبدالجواد الذي يعلم الطرافة من امه امينة التي كانت فخورا بما تراث من اساطير ومفاهيم عن والدها ..

وكامل عبدالجواد الذي نشأ وهو يسمع من امه شتى انواع الخرافات والاساطير والتماويل يمثل في تطوره عبر ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين ، وقصر الشوق والسكرية) الروائي نفسه : (.. التطور العقلي لكامل عبدالجواد اذكر انني مرت به تماما خطوة خطوة) (٢)

وكامل عبدالجواد الذي يتطور كنموذج ايجابي يقتبس ملامحه الواسعة خارج الحدود الشخصية لانه يمثل طبيعة الانتماءات العديدة لشرائح وطنية من داخل البورجوازية الى خارجها تنفذ في صف الثورة وهي عند كل مرحلة تكون ذات اهداف مختلفة ، فهي يمكن ان تتوقف عند حد معين من الثورة ، ويمكن ان تستمر تبعا لدرجة الوعي والمواقف الطبقية .. فالنموذج الاخير المذكور موجود في (عدنان) - المعصاة - رواية صديقي اسماعيل ،، وهو يشكل او باخر يشبه (فارسي) حنايمته في (المصاييح الزرق) او (الطروسي) في (الشراع والمعاصفة) ..

ورغم ان نموذج «كامل عبد الجواد» يبدو متريدا في البداية وانه لم يكن يعبر فضايا النضال الشعبي اهتماما كبيرا لكن علاقته بالنتيجة كانت تتحول نحو صف الثورة متمثلة باحمد .. وكان يرفض تدريجيا المسكر الرجعي ويتحول نحو المسكر التقدمي ، وفي هذا السلوك اشارة ضمنية الى ان الموقف التقدمي اكثر رسوخا وقوة ، وهذا الواقع يقدر ما يعني حتمية تاريخية فانه يعني حتمية التحول في سلوك العديد من ليس لانهم يريدون الانسجام مع الواقع فحسب بل ولان ذلك يعني انسحاق وموت الذي يقف في خط المصادمة ، ولعل هذا المشهور نفسه هو الذي منع محفوظ من ان يبدو « مقاليا » في طرح تناقضات حادة بين الموقفين المتضادين ، وبذلك حتى الى ان يجمع « التناقضات » في « عملية واحدة » على اساس « الضرورة التاريخية » مثلا في القاهرة الجديدة) ..

وضمن ميله لتقليد حركة الزمن على الصراعات الطبقية الحادة (وهذه سمة موضوعية وهدوء مضامين محفوظ) تمكن من ان يتحرك ببطء وضمن اشكال فنية مختلفة مقترنة بالتطورات التاريخية ، حيث « التقريرية » غلبت على نتاجاته الاولى ، في حين ان تيار المشهور واعتماد الصراعات في البناء ميزا كتابته اللاحقة .. وعندما غلب الزمن والتداعي على التقريرية في النتائج الاخيرة كان ذلك يعمل تقديرا ضمنيا منه لتحقيق تزايد وعي القاري من جهة ، وتواجد وسائل اعلام اخرى تتولى التعامل المباشر .. ونتيج « التحرك بعيدا ضمن

المواجهة الحاسمة .. والعودة التقدمي العظيم الذي مسك به محفوظ وسأيره فيه ابرز كتاب الرواية التقدميين امثال حنايمته ولسان كنفاني وصديقي اسماعيل ومحمد ديب وعبدالكريم غلاب في (العلم علي) هو حركة الزمن :

اذ (.. من خلال هذا يتقدم العالم الى الامام في طريق التطور ..) (٣)

وهكذا كان الزمن يلعب دوره الفاعل في رواية محفوظ .. وبرز تماما في الثلاثية ، حيث اصبح محور الزمن مجال التطور التقدمي الذي امام رغم ان مراكز الثقل يمتلكها بورجوازيون كبار يمارسون انواع مختلفة من الاستغلال ، فاحمد عبدالجواد يمارسه في استغلال اجساد النساء على اساس

« ان غواني اليوم هن جواري الاسى واقلتي اهلن الله بالبيع والشراد ... » (٤)

فكان ان رده الشيخ متولي عبدالصمد :

« ما ابرعكم يا بني آدم في تصنيع الشر .. »

ويمارس الاستغلال في نهب جسد (نفيسه) في (بداية ونهاية) وفي استغلال نظمات صابر للابوة في (الطريق) وفي استغلال لاسم بيك في (احسان شحاته) و (محبوب عبدالكريم) ، وسرقة تجار العرب لوارد الناس في خان الخليلي والقاهرة الجديدة وزقاق الخلق .. على ان حركة الزمن تتوضح تماما كاداة ضد الظلم والاستغلال في الثلاثية :

« فالقديم يسيطر على الجديد في « بين القصرين » ويتحكم في مقدراته ولا يستطيع الجديد الثورة على ذلك لانه لم يكن يملك بصيرة الاسلحة التي تمنحها له سنة التطور .. ثم تتعادل الكفتان في « قصر الشوق » عندما يتقدم العمر بالجيل القديم .. ثم تنقلب الآية في « السكرية » وتنتصر سنة التطور بسيطرة الجديد على مقدراته .. » وحرارة الزمن تسير ضمن الصراعات الموجودة والتي تتفوق بين الماضي والحاضر والجنس والمثلية والمادية والثورة والسكران ، عدا ان هذه الصراعات كانت تتطور بشكل باهت .. ويكون مفسر الصراع في ثلاثية محفوظ دليلا اخر على عمق رويته وتجاوزة لكثير من موقفات العمل داخل حدود الطبقة الوسطى ، وهو لو لم يتم بشق تشكيلات هذه الطبقة (بين واعيية واخرى غيبية ، مستغلة (بالسكر) واخرى قريبة من مواقع التثاقيل ، متحدة وساكنة ، مثالية وواقعية) لما كان بإمكانه تقديم الصورة الواسعة التي طرحها في الثلاثية المعصاة بالحركة والحيوية والتناقض ، وكل شيء .. حتى تكاد تكون صاعدة مصفرة لحيية الوطن العربي في النصف الاول من هذا القرن ، وهذه الصراعات هي التي يسرت له بناء الرواية رغم ان البناء لم يكن يوازيه فهم اكثر صحة لهذا الواقع :

« ان الصراع بين التناقضات يكاد ان يكون الايقاع المتصل لحركة بناء « الثلاثية » انه الحدث الاكبر فيها وهو مسر حركتها ... » (٥)

لكن سر حركة الرواية لا يعني بالطبع احتضانها لموقف ثوري واسع، اذ بقيت سمة الموقف مقصورة على « فهمي » الذي لم يكفل له الانوام ، رغم ان (كامل عبدالجواد) كان في النتيجة مكملا لثوره ، ونال الاخير اهتماما ملحوظا من الروائي لدرجة انه جعل منه (محوريا) بين نقاط الاستقطاب الصديدة التي تصبج بها الثلاثية بعد ان اخذ من نجيب محفوظ رواه (كاملة تقريبا) ، وهو عبر رحلته الطويلة بين الانقسام والالتزام بقضية الناس يلعب بالتالي دورا ايجابيا واضحا ، لانه على الاقل وبعد رحله من اللقي والتردد والملاحقة اكتسب صفاته الموضوعية .

في حين ان (دسين) لم يكن غير النمو الروائي والاستقلالي لايه ، حيث ينهش من اجساد الفاجرات ما يقدر كما كان ابوه من قبله عدا ان الاب تسلب بالطيبة والهدوء والرفساة وابته بالفجور العلني بحيث ان :

« افكاره تدور في فلك محدود ودائرة مغلقة وهي دائرية

الجنس في أحط صورة ١٩٨٨

وفي هذه الرحلة والتقاطات بمنازل عديدة يبدو (كمال) وحده متكاملًا أمامنا من حيث اختراجه الزمكاني بالأحداث واستداده الانقياس والمعمودي في كل أحداث الثلاثية ، فهو منذ أن كان طفلاً يمنحه الجنود الانكليز الشيكولاته كان يعمل في ذاته الاندوافية حينئذ حساً وطنياً كالذي اراد منا محفوظ ان نجسبه ونحن نسمع منه يفتي بقوة الصفار امام الانكليز :

يا عزيز عيتي بسدي اروح بسدي ،

يا عزيز عيتي السلطة حديد ولدي

وكانه يريد ان يبيت لدينا اية نزعته كارتياح في الطفل الذي ياكل الشيكولاته من اعداء المستعربين على الارض العربية ..

ويتوضع من البداية ان « كمال » هو احسن ما لدى محفوظ لكي يقدم لنا بعد ان بدأ (على طه) في القاهرة الجديدة متخفصا في الجدل السياسي مع (مأمون) ، و (فهمي) يخوض صراعا مزودجا ضد سلطة الاب « التي ترفض المشاركة في العمل الوطني » خوفاً « على الابن ودين ادني خوف على الوطن » . وضد الاستعمار .

البن « كمال » يمكن ان ينمو في حدود قناعات القراء ما دام يضغط لثنى الشروط ابتداء من حب عائلته له بصفته اصغر الموجودين وحب امه له ، وتعليقها الفرافات التي ورتتها له وانتهاء به واعيا بجودى القضية التي مات من اجلها فهمي ، فعندما قال ابن اختبه خديجة :

« معنى الوطنية بعد ذلك ينبغي ان يتطور حتى يفتي في معنى اشمل واسمي ، وليس ينبغي ان ننظر في المستقبل الى شهداء الوطنية كما ننظر الان الى شهداء الكفاح الحقاء التي كانت تشعب بين القبائل والاسر » .

فكان ان رده قائلا (لنفسه !) :
معارك حماة يا احمق : فهمي لم يستشهد في معركة حماة ولكن ابن وجه اليقين ؟

وبالضبط يصح (كمال) بدء على علقته .. ونقصه ، اذ ان غريب اليقين هو المفقود في ايجابيته ، ولم تقديره لحد فهمي وصحبه لكنه لا يشعر يدافع اكثر من هذا الولاء ، انه بحاجة الى الايمان بالقضية المصرية العظيمة ، وهذه ازدواجية التي طرحها محفوظ في شخص كمال بدت اكثر من كونها ازدواجية فرد .. فهي ازدواجية اليودجوازية الصلصة الخائفة المتهددة التي تتقدم وتناخر .. تخطو وترجع .. اليودجوازية التي تنص في حساباتها وجهي المعادلة الواحدة لتلا تفسر .. فهو يحب (الثورة احمد عديم) لخدمة اسباب تجمع تناقضاته .

ففيها (سكن ياسين اعواما) رغم انه بالنسبة له (حيوان الياف جميل) وفيها (اجتمع فهمي بالتوار لينكروا ويعملوا من اجل عالم افضل) وهذا العالم بالتأكيد يبدو في عرف كمال احسن بكثير من ذلك الذي يتكاثر بالعشق والفجور في مخيلة ياسين ..

ان بعض مثقفي اليودجوازية المصرية يمكن ان يجنوا في كمال تعيب محفوظ بأبلغ صورة لهم في طرح طموحاتهم وقاياتهم واهدافهم المتناقضة : حيث المثالية تنطرح بالواقعية ، حيث حبه للثورة وفهمي ليس معزولا من حبه لياسين وشداد بك الذي اتهمته اليورصة مما لديه فكان ان انتصر .. انه من ذلك النوع المأساوي الذي يتسمر بالفشلان لا لسبب الا انه لا يفهم حركة الزمن التي تسير ليس رواية محفوظ فحسب بل المجتمع بكامله ، فالزمن يلعب في ذاته ما لعبه في قوات هاردي ، حيث يمر الزمن عبر تناقضات المديدين منهم .. ان « كمال » فاشل لانه يبحث

« وراء حقائق مظلمة وقيم لائقة »

و « نموذج » كمال الذي يبحث عن (مسند) يعتمد له لضمائم النجاح يتكرر في الامم والايام حيث يبحث سعيد مهران عن « المساندة » في عمر مسدود ، وصابر في « الطريق » حيث يبحث عن (ابيه) الذي شكل الامل بالنسبة له ، و (نفسه) التي تبحث عن الراحة الجنسية عبر احترام الجفاء ، ومثل هذه النماذج رغم هيازتها على تقدير

وعناية الروائي بقيت تشبه تلك الواردة عند زولا مدورة لكنها ليست ذات تأثير فاعل في النتيجة ..

ويستمر هذا التشبيه بزولا عند ملاحظة النماذج المستقلة (بفتح الفين) والتي تسقط في الصراعات الاجتماعية على أساس كونها مستقلة طبقياً (من حيث كونها تنصفي بكل شيء في عملية حياتية شديدة الوفاة) وجسدياً من حيث انها (تمنح مفتاحاً) مقابل الحياة التي تصبح صعبة (الاقتناء) في مجتمع يعاني من الاضطهاد والاستغلال الطبقي والاستعماري (أي سيطرة الاحتكارات والرساميل الأجنبية والقوات الوضوغة لهذا الغرض من قبل اندونز الامبريالية) .

● المومس والاستغلال :

ان (المومس) تبدو واقعا ورمزا لوجهي الاستغلال عند نجيب محفوظ ، ولكنها بالتأكيد تختلف عما هي عليه مثلا في (المصاييح الزرق) عند هنا مينه الذي جعل منها (مسطحة) مثل الراعي الذي يطرح ، فهي يمكن ان تكون امرأة عادية او ان تكون هي نفسها (وجهها) من وجوه الاستغلال كأمثلة صاحب المتجر التي اوجدت لمارس عملا لانه يروي لها رغبته الجنسية .. لكنه عندما تخلف عائلته بشدة .. وكان العقاب يفرق ، بحقيقة انها لم تعد (تستغل) فارسا الذي بات هو ينشد الراحة الجنسية لادبوا بل اوقعت نفسها (جسدا) لتتبع ضياع الاحتيال ، ربي على هذا الاساس نواصل كونها (من طبقة مستغلة .. كروجة اصحاب متجر .. وهمايك متقاعد في قوات الاحتلال) .

وعندما كانت تتحدث بهدوء مع فارس قائلة في تيرير موفها :

« الفرنسيون لطفاء .. زوجي كان فرنسيا كما تعلم .. » (ص ٢٨٧)

واضافت عندما وصفهم بانهم اعداء الوطن :

« ما شاء الله .. اين تعلمت هذا الكلام ؟ في السجن ؟ .. اذهب .. انت مخفوق .. لا تفل هذا الكلام ولا ارسلك الى الحكمة العسكرية ! .. »

ونموذج كهذا لا يتواجد بهذا الشكل عند محفوظ فهو بسيط (المومس) بمثابة واضحة لكي يطرحها على اساس انها :
« مثلا في كل شيء اذا اردنا حقيقتها الباطنة .. ليست اكثر شرا من اكثرنا .. وليس اكثرنا خيرا منها » (ص ١٨٨) .

وهو في هذه المحاولة (الضمنية) يريد تصحيح الموقف الراجف الذي الخذه المجتمع ازاد البقايا والسلاطات ، حيث السقوط مرهون بقرطوبه وقلما تبدو (المومس) قادرة على الواجهة والتصدي لتجمل المثرات السطحية المصادة ، وقلما تكرر صورة (سناء) في (بداية ونهاية) في رواياته الاخرى ، فهي تكاد تكون الوحيدة التي تمنح التفوق لمن يستولوا بالجنس ، عدا انه طرحها بنصف مضاد ، وكأنه يريد ان يقول انها ليست مستقلة (بالفتح) بل مراولة للاستغلال ، خاصة وانها غرض مزاوله الجفاء علنا كونها تمتلك نظاما طبقياً يمنحها من ذلك .. رغم انها بعد المشادة التي حصلت امامها قدرت في حسن الباطني (فثوته) وقدمت له ثمن (الوقت) الذي قضاه معها ..

وهو لكي يمنح الصورة بعدها الكامل وشخصا لقيضا ل (نسية) في الرواية نفسها حيث دفنها عاملان الى مزاوله البناء : الحاجة لايالة اخوتها وتباحتها التي قطعت جبل الرجاء بالزواج فجعلها تتعرق للقضاء وتمر مناسب ..

والجانب الاخر الذي جعل من (مومس) محفوظ تبدو وكأنها لا تقود للانهيار الذي اوجده (بفي) حنايته المستقلة في (المصاييح ..) حقيقة انها (مشفرة) .. فنجيب مثلا قاد الى نتيجة : انتصار حسين الذي لم يجر على اعجابنا لكثرة طغيانه وتطلعاته اليودجوازية وتطور حسين ذهنيا ، اذ ان الفقر دفعه لزاوله تفكير اخر على عكس حسين .. وجهه الواقع اكثر موضوعية وصحة :

لست فردا ولكنني امة مظلومة ، وهذا ما يولده في روح الكفومة ويقرني بنوع من السجادة لا ادري كيف اسميه .
كلا لست حالدا ولا يائسا ايضا ... (ص ١٩٩)

بنمو بسهولة ويسر دونما تعقيد بورجوازي كالذي كبل به كمال نجيب محفوظ وهو ينمو بين امه الزئمة بالخرافات والاساطير وابية المتخشم بالراحة والتلة المادية والجنسية ، والجنود الانكليزي الذين يطعمونه (الشوكولاته) ، واصحاب واصدقاءه .. وموقف ثوري ضعيف بجسده فهي .. فكان كمال خلاصة البورجوازية الصغيرة الوطنية .. في حين ان (عمر) خلاصة الشفيلة الجزائرية .

والذي يقدم محفوظ « بين الصعيرين » و « العصر الشوق » و « الاسكريتا » تطرح واقعا بورجوازيا يقدم محمد ديب (الدار الكبيرة) و « الحريق » و « النول » ليقدم لنا شعيا حيث دار سيطار تشبه ان تكون بلدة في ويمكن ان يكون محمد ديب قد اراد لها ذلك ، فسكانها ليسوا محددين . « من التطلع على الزم ان يقول ما عدد السكان الذين تؤويهم على وجه الدقة ... »

ودار سيطار جزء من الواقع القديم ، فهي والدينة القديمة تنزوي خلف العمارة الجديدة ، وتتابع اماننا صور كاتني فدعها غلب طعمه فرمان في « النقلة والجيران » ، حيث الجديد يتنسخ القديم ، لكن وجه الشبه سرعان ما ينتهي عندما لا تنشر بحسب ماسلوي يقيق شخصي محمد ديب كالذي اعتمر شخص فرمان ، ودار سيطار تجاوز وضعها الفعلي عندما تبدو رمزا للدينة العربية ، فهي ستوات نهوض البورجوازية التجارية اهل الاحتلال والعرب لا يبدو الدينة غير ساحة تجمع اليأس ، رغم تواجد مجموعة من المترفين الذين ينهبون اللقمة من افواه المحزونين .

ولي دار سيطار العديد من الاسر ، وهي بالتالي بلد يحتشد في داخلها اناس يكون طول النهار ، لكنهم اناء الليل لا يظنون لراحة بل نزاوله الجزء الثاني من المشقة والمهمة القسنية : القلق .. ولكن أي قلق ؟ هل هو قلق كمال عبد الجواد في الخيار بين فهمي او ياسين ؟ هل هو قلقه في البحث عن (يقين) ؟ لا .. لا .. انه قلق حياة اليوم الآخر .. وفي وضع كهذا ينمو عمر .. ويبدو دار سيطار بديلا لشارع والمدينة والوطن ، وهي ان بدت شبيهة بزقاق الدق فان هذا الشبه ينتهي في بعض الظاهر لفظ .. فهناك يخرج الناس من الزقاق بحثا عن ترف في كل الترف من الاستغلال كطروج حميدة تصبح بقاء .. او خروج عيسى الحلو ليقتل صديقة على ايدي الانجليز .. ونهاية هذا الخروج سيئة دوما ، في حين ان البقاء لم يكن غير العلو الى الرصاص والاستسلام .. وحيدة .. كما هو حال سليم طوان ، وعيسى الحلو وفرج ابراهيم ..

سكان دار سيطار يصفون طوال النهار .. ودارهم جعلها اليأس فائمة لكنهم رغم ذلك ينظرون بتطلع نحو المستقبل .. يصرون النود الواحد من خلال كوة في اعلى سقف كل غرفة في تلك الدار : « ان كل واحد من هؤلاء الناس كان له في اعلى السقف من زرائته كوة صغيرة يتول عليه منها نور خفيف .. »

ولو تستنت لهم فرصة التامل والنظر من خلالها لكان الاسر ، والظروف السيئة ولوى الاحتلال جعلت من كل شيء يبدو صعبا ، حتى تغالهم مهمومين بعد ما استهلك العمل والكد اجسادهم والذهابهم ، وهم عندما يظنون للهوة المتبعت من الكوة يتشبهون بقضاياهم الحديدية ليصروا السماء .. وغير الصورة الواضحة ينطرح الرمز اشارة الى ان الوعي يقدر على تحريكهم وتوحيد رؤاهم واخراجهم من هذا الهيم الذي يعيشون ..

ولهذا فعندما يظهر (حميد سراج) في الدار يكون بمثابة « الوعي » والنور في آن واحد ، وهو ليس « خارقا » بينهم ، بل هو مثلهم تسحقه المذقة ، ويدفعه الضيق للتفكير عن طريق الخلاص : فهو يعرف من يعاديه ومن يفضي .. وهو يعرف طبيعة مهمته التي بدل ان يبدو ناقصة رفدها عدة اشياء فاصبحت مهمة ثورية تماما كتكتسب الكثير من السعة والشمول بحكم اتصالها بالناس في الريف والدينة .. ولي كلا الوستين كانت البلود التي يرمي بها (حميد) وغيره تدنو في اطفال كمر الذي فهم ما يقوله حميد سراج لانه يتحدث ببساطة وصدق عن موضوع يلمه الجميع .. انه يمتلك اليقين الذي هو الواقع .. ودار

لكن هذا لم يمنعه من الانجراف في طريق الاتجار بالخدمات .. واذا لم تكن (موسسا) مثمرة بهذا الشكل فهي على الاقل (فاضلة) كما هي عليه في (السمان والحريف) حيث اقتنعت بالزواج من العجوز صاحب الطعم على عكس عيسى الذي رفض الزواج رغم انها حامل منه .. وضح ما فاته صوتي ميدانك من ان (محفوظ) يصرى في ان :

« موسى الضرورة والحاجة كانت في اعماقها شيئا اخر : كانت امرأة تقس البيت لا تعمل بالمشي الهادي الامين شيئا » (١) .

ويتكرر هذا المعنى في « اللس والكلاب » عندما تقدم (نور) كسل شهيد لمهران رغم فتانتها بانه لا يحبها تماما :

« انت لا تحبني ولكنك اعر عني من النفس والحياة .. » وبالضبط لم يستطع نجيب محفوظ ان يقدم اكثر من هذا الفتاج القصص ولكن .. المحدود .. لانه كما يقول عن نفسه عاش كمال عبد الجواد خطوة خطوة ، وبالتالي فهو ليس مطالباً باكثر لان هناك من يقوم بالجزء الاخر من المهمة .

وهذا لا يعني الانتفاص من الروائي العظيم ، فهو بالنسبة للتراث الروائي العربي شبيه ديكتور في التراث الانكليزي وتولستوي في التراث الروسي .. وبقي تلاتيه (فضلا كبيرا من التاريخ العربي) لانه تاريخ اوسع طيقته في النصف الاول من القرن العشرين | الطبقة البورجوازية بكل شرائعها وتقاليداتها ومفاهيمها وامراضها ... »

ان التلاتية تطرح مجتمعا .. لكنها تطرحه بلا موضوعية لانها تخلت عن شغلته دون ان تجعلها يبدو ذات قوة ما في الحاضر او المستقبل وهذا المقصود هو الذي جعل عملا فنيا عظيما كالتلاتية لا يباري كالتية جزائر محمد ديب التي تصور الوضع القائم اناء الاحتلال الفرنسي للجزائر .. انها الزاوية بين النضال الاجتماعي ضد الفقر والاستغلال والنضال الوطني ضد الاحتلال التي جعلت (الدار الكبيرة والحريق والنول) عملا عظيما في تاريخ الادب العربي ... وبالتأكيد فان اعمالا مماثلة ظهرت في تاريخ الادب العربي كـ (المصابيح الزرق) و « التلج ياتي من النافذة » و (الشراخ والفاصلة) لحنانيه و (العلم على) لعبد الكريم فلاب ، و (اليد والارض والماء) للون ابوب .. غير ان التلاتية محمد ديب عمل رائد في ميدان الرواية العربية لكونها تكتسب اكلاما واصفا حسب المنطق النقدي الذي درجت عليه هذه الدراسة .

● الموقف الناقدي للاستقلال :

ويمكن محمد ديب من تطوير نظريته الاجتماعية - السياسية في عمله غير انه بطله الصغير عمر (الذي لا يبدو بطلا بالمعنى التقليدي في الرواية البورجوازية) فهو ليس (متميزا) او (خارقا) او (شاذا) بل جزء من تشكيل عام ينحرف في داخل تركيب طبقي متوحد « عمال وفلاحين » ، وقمل في انتقال عمر من المجتمع المدني الى الرأبى في الرواية محاولة من جانب المؤلف الى ترسيخ فكرة التحالف الطبقي بين العمال والفلاحين في ظروف النضال الوطني ، والتصال بهذا التحالف بالبورجوازية الوطنية متمثلة بعبد سراج .. النظم المثقف .. ان (عمر) اذن يدخل ضمن تركيب اجتماعي مستقل في وطننا المحتل .. وهو ليس (فردا) والا لكان قد جعل منه خارقا في عمل ما .. انه يشبه (اوليفر تويست) في رؤاه لكنه خاضع للتطور داخل وضعه الاجتماعي على عكس ابطال شارلز ديكنز الذين يلهمهم دوما نعت رحمة البورجوازية التقليدية او التجارية في المدن .

وتما مؤلف مسابر لثمن الصغير عمر حيث انه يصبح « طبقة » و « وصفا » يعاني من الاضطهاد والاستغلال والمعاملة اللاإنسانية واليأس ما يعاينه ابناء الوطن الذين يتنمون للعمال والفلاحين وشرائح البورجوازية الصغيرة المتحالفة مع الشفيلة ، وفي وضع محتشم التنقل :

« يختفي البطل ... الفرد لتطلب الجماعة او الطبقة دورها » (١٠)

ومن الناحية الفنية الواضحة هي الروائي (محمد ديب) لعمر ان

سيظهر كلها تعرف ما بقوله « حميد سراج » ..

قبل القص في طرح « التفسير » الذي جاء به محمد ديب بشكل فاعل في (وضع) الرواية العربية يمكن القول أنه وغيره أضاف « انتماء » نصائبا « للرواية العربية » وهو يتميز بتلك الحيوية المتدفقة في حركة روايته التي تجعل منها « حياة زاهرة » .. وهذا لا يعني بالطبع أنه امتلك كل شيء لأن التقريرية التي عانت منها روايات محفوظ الأولى بدت في بعض الأحيان ثقيلة « غثة » ..

والشبه المهم - بالنسبة لنقط هذه الدراسة - أنه أضاف رميدا موضوعيا في المقامون الروائي ، وهذا (الرصيد) يأتي إضافة ضرورية لما وضعه نجيب محفوظ في تكريس الواقع العربي :

فإذا كان محفوظ كاتب البورجوازية الوطنية « والروائي الذي خاص في وجدان أفراد عموم الطبقة البورجوازية وأمرائها يكون محمد ديب تمييزا عن وضع أكثر شمولاً (وهذا الشمول ليس مغفولاً عن طبيعة التمثال الاجتماعي - السياسي العربي) ، فهو يطرح واقع طبقة واسعة جديدة أخذت تفرض نفسها على مسرح الأحداث داخل الوطن : هذه هي طبقة العمال والفلاحين والطبقات الاجتماعية المتحالفة معها .. وإمام هذا النهوض التاريخي للجمهور المسحوق الذي تهمه مصفحة الوطن في التطور (ليس التطور الميسمي فحسب بل والاقتصادي) اكتشفت بعض وجوه البورجوازية العربية ، شأن البورجوازيات في أمم العالم التي دفعها الخوف من الجماهير إلى نشدان التحالف والتقارب مع الإمبريالية ..

هذا التناقض الجديد يطرح نفسه في رواية محمد ديب لها ملامح نفسه في (الشراع والمصاصة) وقبلها - نسبيا - في (المصاييح الكروك) لعنايته ..

ومن هنا تتأكد أهمية الإهداء ب (القتران) للرواية التاريخية بالواقع .

● التمايز الطبقي في الرواية :

وعند العودة إلى (زينب) محمد حسين هيكل يمكن أن تتوضح رؤية « متخلطة » للواقع في نظر التقييم العالي ، لكن تلك الرؤية كانت في حينها « جيدة » و « تقدمية » لأن الكاتب طرح « فهمه » كله عبر صراعات تلك الرواية ، والصراعات كانت تدور في ذهن الكاتب أكثر من الشخصوس ، وهذا ما جعله بالصعب بلحاظ الكثير من التقريرية والاشتباه في السرد المثل ..

وكان الصراع الذي يطرحه انذاك هو في ذات البطل حامد ابن « الطامي » الشريف وبالفصيح ابن « بورجوازي تجاري » من ذلك النمط الذي نشأ بعد المزاوجة في النظيفة بين الإقطاع وبورجوازية المدن ، فهو عندما يعجب « زينب » يرى أنها أقل عنه شأنًا لأنها من عائلة فقيرة - وحتى عندما أحبها .

« أحس بقشعريرة تسري في كل جسمه »

فكانت أولا قشعريرة رغبة .. لكنها سرعان ما كانت « قشعريرة القفرور الطبقي » والشعور بالتمايز .. كان يعاني لحظة « مجادلة » حاسمة بين ثقل الواقع الطبقي والقلو في الإهداء البورجوازي وبين « حي انساني لا طبقي » قليل .. ورغم أن (حامد) كان يعاني من « صراع » بين ما هو قائم وما يجب أن يكون إلا أنه لم يستطع تجاوز حدوده لأنه ليس « شخصا » بل امتدادا طبقيًا لواقع الاستغلال القائم في الريف العربي ..

وكان « رفض » هيكل لهذا الواقع ضمنيًا على أساس أنه جعل حب زينب لإبراهيم بمثابة طرح لطبيعة العلاقات الإنسانية بعيدا عن التمايز الطبقي وأمرائي البورجوازية (ل حب القهور ، والتزيف والمعاذلة والتشويه والتلفق) وهي عندما تموت حاملة متدبل إبراهيم تكون صورة مبددة للعلاقات الأخرى التي تتواجد بين حامد وعائلته من جهة .. وبين كل هؤلاء والفلاحين من جهة أخرى ..

يمكن إذن أن نرصد هذا التطور في (القهم) والذي يبدو مقرونا بشكل واضح بطبيعة التحولات الاجتماعية داخل الوطن العربي في داخل « الرواية العربية » ..

● انهيار حي التمايز الطبقي :

يسرت الحركة الميكونامية لمحمد ديب أن يوجد « وحشا » نابضا بالحياة والنفصال والكدر ، فجموعه نسوا تلك المشققة داخل دار سيطار أو في الريف أو أنوال المدينة متحركة مناضلة .. ورغم أن هناك صراعات جزئية داخل هذه الأفواج فإن الصورة العامة لطبيعة الحركة الناضلة اجتماعيا بدت ذات توجه صريح في مجال « الصراع الطبقي » ضد الاستغلال و « الصراع الوطني » ضد الاحتلال .

ورغم الانكسار « الديكتاتوري » من القناعة و « اليأس » و « الفاقة » إلا أنه لم يجعل صفاته معرضين للأمراض البورجوازية التي يولع بها ديكتاتور بالنسبة لبيب في « الأعمال المكتبة » أو « أوليفر تويست » ، ولهذا السبب لم تكن كراهية عمر للعالم حقيقية .. رغم أنه قال عنه « يكره هذا العالم ويكره كل ما يرتبط به »

فالذي يكرهه عمر هو « الاستغلال » نون أن يكون هذا الإحساس مدعاة للأحباط الذي يمكن أن يعجز عنه إلى سلسلة من الممارسات البطالمة كانت تواجبت مثلا في سلوك « سعيد مهران » في القصر والطلاب لتجيب محفوظ .

وسرعان ما وفر الروائي لصغيره فرصة التجول الواسع لشككة اليأس باندا بذلك السؤال من جوهر الصراعات الطبقة القائمة ، فهو يريد أن يعرف :

« لماذا يأكل الناس ولا يأكل الناس الآخرون »

كان « سعيد مهران » يسأل في ذاته وسلوكه سؤالا مشابها ، لكنه كان يسأل من كبر دون أن تتوفر له مستلزمات التشخيص بعلم العقائد للوعي الكثر (يمكن مرة أخرى الإشارة إلى كمال عبدالجواد ..) لكن توافر هذا الوعي جعل من عمر طفلا ورجلا مع الآخرين في كيان واحد وتركيب موحد يتحرك وأهيا عبر توجيه (حميد سراج) ليس في دار سيطار وحدها بل وفي ريف الفلاحين وحركة الإضراب ، في حين أن « سعيد مهران » القصر والطلاب يعتقد أنه يمتلك وحده القدرة اللازمة على تحدي التمايز الطبقي القائم ، فهو يشبه (محمد حرامي) في الأسطورة العراقية حيث يسرق الأفياء ليوزع على الفقراء ، لكن السرقه تبقى سرقة .. ما دامت تقوم على سلوك « فردي » ، والعمل يبقى غير قائم لأنه وقتي .. لكن (عمر) كان بعضا من الاستجابة للضرورة ، وهذه الاستجابة تشمل واقعا كاملا وتعرف جدا فليرا وحشا متوحدا ، في حين كانت استجابة سعيد مهران للضرورة (حيث المدينة بحاجة إلى أمثاله) فردية .. ولهذا بقي هو نفسه يحس بحاجة إلى « الآخرين » الذين يعتمدون بالنسبة له أكثر من بيت الشيخ (جنيد) وحنان الفاهرة (نور) ..

إن « الواعية الثورتارية » التي أحب بعض النقاد إطلاقها على روايات محفوظ في (ما قبل المرحلة الرمزية) كانت متعيزة ، وهي في الحقيقة الحرب ما تكون إلى طبيعة (زولا) حيث الاهتمام بالشواذ وأبناء الطبقة البورجوازية معيذ لكافة كتاباته ، في حين أن القول نفسه لا ينسحب على ديكتاتور رغم أنه طرح وضع الشفيل طرحا مشوها وسلبيا لدرجة أنه قدم كتاباته « للاء للسادية البورجوازية الكبيرة المستائدة في ذلك الحين .

إن الطرح الواقعي الاشتراكي مميز فعلا لتكاثرة ديب حيث امتزجت الرؤية الوضعية للواقع الاجتماعي القائم في ظل ظروف الاحتلال امتزاجا جديلا بالتمسك ضد الاستغلال والظلم ، حيث يعاني الشفيل أمر الظروف مساوية ، وأكثرها استغلا على أيدي البورجوازية الكبيرة المتعاملة والمرتبطة مصلحيا بالشركات التي تقف وراء الاحتلال العسكري ..

إن التسائلات التي كانت ترد على لسان عمر هي في ذات الوقت تتكرر في نفوس جميع سكنة دار سيطار ، وهي نفسها تسهم في تعيق « الرؤية » لدى الجميع عبر التداول المستمر فيما بينهم معززا ليس بالتعريفات التي كانت تفرض نفسها ثقيلة في السكرة عندما يسلمون العواد بين أحمد شوكت وزميته سوسن حول مكانة الواحد منها في الطبقة العاملة .. فهي ترى أنه ليس فيها .. لكنه برد أيضا :

.. ولا كان انجاز كذلك .

ان (عمر) ليس بحاجة الى مثل هذا التفريع لانه والاخرين في دار سبيطار التي تعاني البؤس والتخلف .. من عمال ولاهي الجزائر المصطفيين ، ولا يمكن لطيطان دار سبيطار « القديمة » و « المثيلة » ان تنهار دون انهيار من الداخل .. دون ثورة هكذا يقول (حميد سراج) ، والجوع الذي يأكل الموجودين يتجسد بوضوح في عائلة (عمر) التي تباع على العلوى ، وامهم تستعيد دور الام التي كانت تطبخ الحجر لتلميذاتها ويناموا على امل « انتهاء الجوع » وياكلوا منها بعد ذلك أيام الطبيعة عمر بن الخطاب ، ويشهد أخوة عمر الالم بعنصر بطونهم ، فلما فاقوا الغلاب والفلق .. وشهدت دار سبيطار ابلغ صورة للاقتيال التي عندما جيء بأم عيني (ام عمر) تبقى عندهم طيلة ، لكن بنتها (عيني) رأت في وجودها نقلا لا قبل لها به ... وتم الالام وتفروح الرأفة ، وكشف عن الجسد ليرى الجميع التبدل تنهت في جسد ام عيني التي ... ولكي يقدر محمد ديب على تصوير المشاعر يسير كانت سلة الفواكه والمضمار التي جاء بها ابن خالة لام عيني « ستارة انزاج » حيث عم الصفار الفرح والبشر بعد جوع عظيم ..

ويتمت هذا الوضع الياس خارج دار سبيطار في الريف الذي طرح في « الحريق » ، على ان الجوع الذي يرسم على جباه سكان الريف لم يسلب منه ارادة التحدي والقوامة ، سوء تجسدت هذه في اقصيص الرفض التي يسردها (علي بن رباح) و « باد عدوش » وغيرها او في الموقف الرفض حيث يتطور الرفض بالاستقلال والاعتماد تهورا ابجائيا ويصبح دائما نحو المزيد من الرفض الواعي العام .

فالسيد (فيار) رغم انه طرح من خلال حديث (باد عدوش) يبدو اكثر من فرد .. قوة لم تكف بالاحتلال العسكري بل تريد نهبا كل شيء .. حتى حياة انسانا العربي ، فلم يكتف بالاستقلال الارضي ، ولا باستقلال بالعدوش في الزرعة .. بل استغل ابنته (ريم) كطليعة اوسع استقلال .. وعندما مرضت طردها طالبا من باد عدوش ابنته الثانية !!

هذه الحركة المستمرة في الرواية (التي تواجدت بشكل رائع عند غائب طعمة فرمان في (النخلة والجزران) جعلت الصور تتابع بشكل سريع مؤذ حتى يصعب « النظر » و « الجو » و « الحديث » وكل شيء عاملا عاملا في صفة الرواية .. وعندما يتساءل الفلاحون عن الذي يلزم ان يفعلوه يبدو ذلك متوقفا ومقرورا من القارى :

« لماذا نعيش على هذا النحو ؟ ومجرد طرح مثل هذا السؤال يعني ان الانسان اصبح غير قادر على تحمل هذا الوضع وان عليه ان يسعى الى تغييره بأي ثمن » (١٩) .

ان واقع الحركة المصادة للاستقلال والاحتلال ما نرون بالواقع الاجتماعي يتجسد داخل « الحريق » على اساس انه واقع الاكثية المسحوقة من الفلاحين ، اولئك الذين احتلستهم اكوام الفرية كما احتلست عمر الذي جاء الى هنا بصحبة زهور التي تزود اختها المتزوجة من « فرمعلي » احد ابرز فلاحي الفرية ، والكتاب قدر على ايجاد الرابطة في ثلاثيته عبر حركة عمر من دار سبيطار الى الريف .. وإلى النول ، وكأنه يريد بهذا الريف ايجاد القاعدة التاريخية المتحالفة ضد الاستقلال ، لكن هذا الريف « العادي » لا يبرر اي نهوض دون حركة طليعة مثقفة سياسيا وحادثة على القيادة : وهكذا كان ظهور حميد سراج ثانية في الريف تأكيدا على أهمية هذه الحركة المنقصة المتكاملة الواعية ، وإذا كان قد قاد الى الوعي في دار سبيطار ، فانه قاد الى (عمل) في الريف ، حيث شن الفلاحون اضربهم ضد المستغلين والاستجواب الذي قام به المحتلون كان يمكن ان يمر عند غيره مرويا عاديا كجزء من « عقدة الرواية » في حين انسه عند محمد ديب الصفاد تجسيد اخر الى الصورة التي قدمها منذ حين ، ان الاستجواب بقدر ما جسد الاستقلال الذي يعاني منه الفلاح فانه من الجانب الاخر

أكد طبيعة « الضلع » بين الفلاحين في رفض هذا الاستجواب وتسطيحه دام يقوم على اساس واضح المبررات .. وكان ان شيعهم الفلاحون بأنهم يعيشون (على قهقرونا كالعقل) وبالتأكيد فان هذا (العقل) الذي ينهش من اجسادهم دون ان يكون ذا قيمة ما (على الصيد البشري او الانتاجي) هو نفسه (العقل) الذي كان ينهش جسد « أم عيني » التي كانت من الجانب الاخر رمزا الى الفخوع الذي يتيح للمستعمر ان ينهشوا جسد الوطن مطمئنين هائلين !!

وتمتدح حركة شغوصه امتزاجا كبيرا حتى تكاد نفس بالقنود الذي يصعب « كفا عيني » ام عمر .. بالنساء والمرجسات في دار سبيطار .. وبمحمد سراج وبقرة علي وعلي بن رباح ...

ومحمد ديب الذي أبدى في بعض الأحيان « لغة مباشرة » كالتي لجأ اليها في الحريق على طريقة محطوف في العسكرية تمكن من الطرف من تقديم وضع جديد يزيد في توحيد الحركة العامة للناس والطبيعة ضد الاستقلال ، ذلك اذ انه تمكن عبر بعض الصور للزم التنافس « ليس بين الافراد والقطاعات والوائف والمصالح » فصعب بل وبسبح الفخيل والواقع بقدره كثيرا ما ميزت تمكن محتواي في الرواية عندما يجعل التنافس او الانسجام بين طوح الرء من جهة ووضع الطبيعة من جهة اخرى عاملا مساعدا باذنا في البناء الروائي ، والفخيل لدى محمد ديب ليس حلوسة بل آمل يقوم في ذهن الفلاح وثوقه للمستقبل الجميل ، املا في رؤية الماء يتساب ليس في الارض الجافة ، املا في الحياة الحرة .. مقابل واقع لقيم يشتره في صنعه المحتل والمعمل والطبيعة :

« ... يظنون انهم يسعون صوت رذاذ المطر يتسلط على الارض دقيقا ، وصوت سيلان الماء على احجار النية البيوت ، ولكنهم صما يلبثون ان يعرفوا انها الارض تطلق من التشقق ، وانها الريح تجري في الحطول الخربة ... »

ولي « النول » يقرب محمد ديب من تعجب محطوف في طرح مراتب اجتماعية متفاوتة داخل الطبقة الواحدة ، لكن طرح محمد ديب لعمولاه لا يطرح عن الحدود الوافية دون اهتمام بالتولاج الشلا ، فانقول تهتم بطيعة اجتماعية اخلت تظهر في المدينة العربية كوجود طبقي يعزل بدلا لقطاعات البورجوازية التجارية ومراتب الكسبه والعرفيين والموظفين ، وهي يحكم كونها ممرسة لاصطفاها مباشر واضح ، وتتساقط وشموها بالتحرر من الخوف (بحكم غياب المصلحة) اكثر قدرة على العمل ، ولكي طرح محمد ديب واقع هذه الطبقة اوجدنا داخل صفة مشاهد تكتظ بالعاطنين والتعيين ، رغم ان العرب كانت مستمرة وارباب العمل يعطون مبيعات واسعة ، وفي العمل لا يتجانس جميع العمال : اذ ان هناك من يوردي دور المراكال في الريف ، وهكذا طرح « زيبش » كمنو يفيض للعمال ، وكذلك شان شول رئيس العمال المنصب من قبل رب العمل .. فكان طبيعا ان يجد رب العمل والاستثمار .. وارباعه :

« لولا هذه الفصا لال بقصنا بقصا »

ويمكن ان يقال ان صور بشاعة الاستقلال الذي يتعرض له العمال طرحت من قبل .. مثلا في رواية (زينب) لمحمد حسين جيل (رغم ان الفترة التاريخية التي تفصل بين التناجين كمثل حقبة ليست قصيرة ، ولا قليلة الاحداث والتغيرات) ، وبالنسبة لا يمكن تجاهل حقيقة ان « زينب » طرحت ضمن فهم كتابتها لرفض الاستقلال الذي يعاني منه العمال ، فكان ان جمله يبدو « استغلا » مجردا من أية طلائق متشابهة اخرى ، وبالفصط فانه أبسط بكثير من الاستقلال الذي جسده قصة « العامل الزراعي باد عدوش » ان صورة الاستقلال الذي يتعرض له العمال بعت عرضة في رواية زينب وفي حدود « رفض المالك ومماطلته » في تسليم الأجور .. او احتسابه لكل النفقات واقتطاعها من هيله الأجور ، او في اقتطاع أجور ايام المرض من اسبوعياتهم ..

فهم مثلا ينتظرون الأجور
« .. وبعد ان طال بهم الوقوف صدر قرار ان الدفع سيكون في السوق ، هناك عم الاستياد ... »

اما مشكلة المصادرة في تصور الصراع فهي في أن بعض العمال فردوا تقديم شكاوهم لملك نفسه ولكن ..
« في تلك اللحظة من أحد الحارب الملك المحبوبين عند العمال ومن ثم بعض الجيرة عليه فحاطوا به ، وجعل كل يشرح له ملوه ، فرفض خاطرهم بكلمات تسرعهم ولكنها لا تفيدهم شيئا »

على أن الكاتب أسهم اسهاما جيدا في توضيح بشاعة الاستغلال ضمن حدود تصوره ، ومثل هذا التصوير مقرونا ببيل واضح لرفض الواقع السيء وما فيه من علاقات طبقية بشعة وتميزات مظهرية - رغم « الفهم الرومانسي » للواقع الذي تميزت به رواية « زيتب » وأما تراجعه بعض الكتاب لبلاده - مكانه من أن يكون واحدا من الذين شرعوا فعلا بإيجاد رواية تعتمد الحياة العربية ضمن ذلك الواقع ولي حدود فترته الزمنية ، على أن الرواية المذكورة لم تكن (فتحا) في ميدانها ، ويمكن أن يوزع « مقسمون » الرواية - اذا - جردت من كثير من الوصف والوصف والمعلومات - ضمن مسارين :

● المسار الأول يقوم على رفض التمايز الطبقي صراحة ، وذلك من خلال أزمة حامد ، حيث تجسدت أزمة النفسية على أساس انها نتيجة للتمسك بواقع طبقي لا يريد الثورة عليه بل التحرك من خلاله .. وهكذا نرى

« حامد اليوم بين الاحياء يريد من يحب فلا يجد .. وقد ضرب دونه ودون كل فتاة حبيب ... »

● المسار الثاني يقوم على تجسيد هذا التمايز سواء في نطاق الاحاسيس والشاعر حيث حامد يشعر بقسوة من قبيله لرفض الاصلاح ، أو في نطاق الاستلاب والفقر الاجتماعي حيث

« عطيسة أبو فرج قد مضى أكثر ايام اسبوعه مريضا فخرج منه بسنة قروش وهو يحول امرأة وبنتا صغيرة ويساعد اما له وأنه ليحمد الله على كل حال وعلى أن جابوسته لم تمت كما حصل لجاره مبروك أبو سعيد ... فتعطره لأن يبقى في المصيبة شطرا من عمره »
هؤلاء وغيرهم

« ... يعملون دائما ومن غير ملال ، ويرليون بحيونهم نتائج عظيم زاهرة ناضرة .. ثم يقطعه عمرها سيد مالك ... »
وهذا الملك

« .. لا يهجم شيء من ذلك .. وهو الآخر يعيش كما عاش اباؤه .. يحافظ على القديم ولا يفكر في أن يفر من عادات سلفه شيئا .. وإذا حدثك من الماضي حدثك عنه باحترام وتبجيل أسفا أن افترق أجز التفر الشغال ايام الشتاء من قرش الى قرشين .. ولتمنى عودة ذلك الزمن .. زمن البساطة والرخى ... »

على أن هذا الرفض للاستغلال البشع والفهم البسيط لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة كان يمتزج بذلك الزوج الرومانسي الذي جعله يتصور تناول العمال لطعامهم مشتركين بأنه « اشتراكية » وأن يتعاضد الظاهرون بالثباتي العملية الساحرة
« عما يتاله المترفون ... وعن درهم الناعمة يستعصفون الفهم الساحر ... »

● العلاقات الاجتماعية في الرواية

لكن الفهم المتطور للعلاقات الاجتماعية في ظل ظروف الاحتلال أصبح واضحا دون ذلك المزج بين الرومانسية والتطلع الثوري في لالية محمد ديب ، وهكذا فعندما يلتقي عمر بنهائج عمالية مغتالفة مشمل « عكاشة » و « حموش » و « حمزة » تتوضح في فترة هذه اللقاءات « في محيط العمل وخارجه » طبيعة الاستغلال الذي يكابد منه العمال والنول والعمال الآخرون لكن هذا الاستغلال يلتزم اقترانا جدليا واضحا بطبيعة الاستغلال الكبير الذي تمارسه الاحتكارات الأجنبية والمؤسسة

المسكوبة الموضوعة لحراستها ، لكن هذا المضمون المتوحد لم يدع الكاتب المتمكن التفریط بدواسة التمايز المخططة داخل التكوين الطبقي الواحد ، فهذه التمايز ليست متسجعة في السلوك والتفكير ، خاصة وأن طبيعة الواقع العام في المستعمرات وأشباه المستعمرات فرضت مثل هذه التناقضات الصغيرة بحكم غياب آتوي والتوجيه والقيادات التنظيمية أو ضعفها .. فاحد هؤلاء يرى أن الطرق العادية في النضال لم تعد مجدية ، وآخر لا يستطيع تعذيب الرفض وسماهته ..

فكاشة مؤمن بالثورة العامل ، وحمزة كذلك ، لكن (حموش) لا يعرف شيئا غير الرفض .. رفض كل شيء وتسخيف كل شيء ..! والصورة التي يطرحها « محمد ديب » واسعة لا تتحدد بصورة عمر أو حركته ، بل هي تتجاوز ذلك في (الدار الكبيرة) و « والعريق » و « النول » حيث تتكامل صورة اجتماعية واسعة تخر فيها الحركة ، ويستخدم النضال ضد الاستغلال والاحتلال دون أن يعني ذلك الفناء التناقضات والمشكلات المتواجدة بين جمهور الرواية .

وهو في ثلاثيته يحقق انتصارا ملحوظا في تطوير وجهة النظر اليسارية ونميتها عندما يخرجها نجيب محفوظ من داخل التكوين الرومانسي ، بعد أن كانت قضايا الناس تطرح بشكل مبسوط تامسا بالمقارنة مع الأساليب الأكثر في اللغة الفصفاة والتاريخية المتبعة حيث تعاضد اللغة ذلك « الجو » المترف والمريح والهادئ جدا « رغم شعاعات اللق المتخللة » لدى جيل من الروائيين سبقوا محفوظ .

وهذا « التاريخي » لا يعني التقليل من شأن نجيب محفوظ في الرواية العربية ، فهو من حيث فرة الإنتاج وعظمة التطور في الأسلوب (الشعر والكتاب والشعاع) وسعة حركة الفردة لديه ضمن أكثر من مجال بحيث تتجاوز حدود المعنى وتغرب في أعماق النفس وتنتشر في امتدادات الفقة واثمة .. من حيث ذلك كله يكون « عنوان » الرواية العربية ، ولم يكن في ما قاله عدة نقاد من كونه « ديكتر الرواية العربية » أو « أولسوي الرواية » مبالاة ..

ولكن ضمن حدود هذه الدراسة تطرح بعض نتاجاته لاقية بعد تكون مغالية أو مبطومة - تستهدف بلوغ المعنى أو الواقف الحقيقية التي أريد لها البروز من خلاله ، أو أريد للمعنى التجسد من خلالها ، ونجيب محفوظ في كل ما قدم « تقديم كبير » لا لانه وقف بجانب العلم كما كان في خان الخليطي فحسب ولكن لانه ساير حركة التطور التاريخي أصلا ، وتماثلت هذه الصلة عبر تحركه ضمن حركة البورجوازية الصغيرة التي هيمنت هذه الفترة طويلة - ما زالت منهضة بوضوح حتى الآن - على مآلئ الامور في الإدارة والسياسة وكل شيء تقريبا عدا مراكز الاستقلال والايثار حيث نمت البورجوازية التجارية نموا كبيرا واضحا ، وهو في تحرك مع هذه البورجوازية بلغ معها طريقها المسدود بعد النكسة حيث تأكد فشلها في الاستجابة للمهمات الكبيرة والمطالب الجماهير التي شمرت بغسل هذه الطبقة في قيادة النضال ، وفشل مؤسسات بورجوازية الدولة في العمل الجماهيري .

وقيل عنه حقا أنه ولج باب الرمز مستمينا على ما لا يريد أن يعلن .
أن « يسار » الطبقة المذكورة ليس منسجعا تماما بقدر كاف يفرض وضوحه على انماط السلوك ، بل أن هذه « اليسارية » كثيرا ما تكون « اسيرة » اجتهادات بعضها يجري بمزاجات غريبة بين « المثالي » و « المثالي » بين « العلم » و « الفخر » بين « الموضوع » و « الموضوع » ولعل هذه المزاجات الثنائية أو الثلاثية تقف دوما في ظل محفوظ الكبير وهو يسهم في رفض التيار التقدمي بنماذج اليسارية .. أن مثله يمكن أن يجدد وأما بـ « فرويد » و « النظرية النفسية » و .. و .. على طريقة أحمد راشد مقابل « أحمد مالك » في خان الخليطي ، وإذا كانت الشخصية الأولى « هاشمية » خدمت فقط في توضيح « تخلف » أحمد راشد عن سيم الحضارة والتقدم وتدمير « ثوروه » الذي دفع به الى الاعتقاد بـ « سعة فهمه » فإن الثانية لم يهي لها محفوظ غير الاحباط ابتداء من ضياع الفتاة التي يحب وأنها يموت رشدي وانتقاله الى مكان آخر ..

وبداية ونهاية لم تشد عن ذلك ، فالحساس بالظلم عند «حسين»
في - بداية ونهاية - لم يتطور في اتجاه إيجابي بل في طريق سلبي تماما ،
وانتهت أزمة المنزل بكارثة ، والحادثة نفسها بالنسبة لـ «الصلح»
والكتاب «و» «زقاق المدق» ..

وبميل الخلب التقاد الى هذا الاعتبار ، على اساس انه قدم الصورة
نفسانية ثورية ناقصة من الناحية الاجتماعية ... (١٦) ، فهو - كما
يؤكد نفسه - أسير هذه الطبقة بمراتبها بعد أن ملأت عليه عظمته
وفلته ، تماما كما هي جزء منه ، وهو جزء منها ، ولهذا خللت خارطة
الاجتماعية من (شخصيات عمالية وفلاحية) (١٧) ، وبالتأكيد ينسحب هذا
بالنظر الى الراي الذي يسود في كتاباته (شعر أم لم يتغير) في شئ
القضايا ابتداء من الصراعات الطبقة وانتهاء بهجوم الجنس ، مع
ميل واضح الى اعتبار هذه الطبقة أكثر من غيرها تمثالا لهذه الهوم
والفد والمشكلات ، حيث تتفاوت النظرة بين «البحث الفكري عن
الراحة» وبين سقوط الواقع ، أو «التفايد» التي تشبث بهما
وتتوارثها .

«أيا من جد والتي يلعب الجنس في حياتها أدوارا رهيبة
في سقوط الكثيرين وفي سلوكهم .. وحيث الناس يتمسكون أكثر
بالشعائر الدينية .. وحيث الكثير من الانتهازين الذين يستطيعون
بسهولة اللعب بالفتول الفيه» (١٨) .

و «الكثير من الانتهازين» يقود الى رؤوف في «الصلح والكتاب»
بالأمة معطوف التي تخر بطرح طليم لواحدة من «مشكلات» الحركة
الثورية العربية ، عندما يكون التدهيم الثوري ناقصا في «إيجاد العالم
والأمن والنهج» عند القواعد ، أو عندما يكون المربي الثوري نفسه
حزاجيا يخضع الآخرين لـ (هجومه) و «مشكلاته» أو أن يكون
«ناقص المعرفة» هو نفسه فيدفع بالآخرين الى تسلكات معطوفة ،
وعندما لا ننسجم «افكاره» السابقة مع «وصفه الجديد» فيحدث
بالتشيزال عما يقولون ويفعلون ، في حين أنهم يرون فيه «متجني» عليهم .
وبدا رؤوف «ملونا» أمام تلميذه الذي دفعت به «حقوق معرفته»
وقرؤه كما يؤكد لسعيد التي تطرف لا موضوعي و «دلفي» ناقص
دون أن يرفده بقيمة العمل الجماعي ضد عموم الظلم والاستبداد ،
فكان السلوك الفردي والرفضي الرومانسي يتطور بشكل خطير الى نمط
من الموصوعية يقترن بتسبخته لسعيد بان ما يسرق لا يسترد الا
بالسرقة ، والغريب أن «معطوف» الذي بدأ من حيث المضمون يدين
ويشجب الطريق الذي اختار اليه (سعيد مهران) ، لم يكن يتسرح
شخصية سابقة بهذا الحساس والود لدرجة انه جعل منه «محبوبا»
تماما عند المراء ، فهو عندما يفرجه من السجن .

«ولي انتظاره وجد بدانة الزرقاء .. وحذاءه الخياط .. وسواها
لم يجد لي انتظاره احد ..» يستمر في طرح أدق احساسات البطل
بغضب من العاطفة ، حيث الحوار الداخلي يقترن دوما بالولف الخارجي
فمن حركة سريعة لاهنة ، فمن الذي ينتظرون ؟؟

نبوة الزوجة التي خائنه وسلمته مع عشيقها للبوليس ؟؟ سناء
ابنته التي لم تعرفه .. رغم انها نقطة الضوء الوحيدة في قلبه :
«أذا خضرت في في النفس انجاب عنها الحر ، والغبار والجفشاء ،
والكدر ، وسطع العنان فيها كالنقاد لب المطر» .

وبحركة سريعة كانت عملية الجمع بين شعوره وشعور الآخرين تتم
لاهنة بقدرة رؤاياه عالية ، فالذا كانت الكلمات تنساب في ذهنه ..
سرعان ما تجابه بسؤال حاد

(ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها) .. اما الجواب فانه غيف دوما
وهو مدرك لا محال رغم محاولات الظاهر بإمكانية تواجد «ميل غريزي
لدى الابناء نحو الآباء»

فالظروف الملونة التي وجد نفسه في داخلها تلي كل شيء ..
قال متوسلا :

تعالي يا سناء .. !
ولم يعد يحتمل رفضها فقام نصف فومة ومال نحوها .. فتهتفت :

.. ٤

.. انا بابا

لكن «سناء» كالآخرين وكنداء الدم والروح خدعت وخانت ..
ولعل الجانب الرئيس في «الفرد والخيالة» هو الطروح فممن
شخص رؤوف علوان الذي كانت عبارات (سعيد مهران) تجلبسه
كالسياط ..

● ثم انقن في حياتي الا حرفة واحدة ..
فتسأل كالتزحج :

- أترجع الى الموصوعية ؟

- هي مجرزة جدا .. كما تعلم ..
فصرخ رؤوف بضدة :

- كما تعلم ! من اين لي أن اعلم ؟!

فرمقه بدعشة قللا :

- ثم تقضب هكذا ؟؟ فصدت أن القول :

كما تعلم عن ماضي .. أليس كذلك ؟

كان السؤال أداة كبيرة يدركها رؤوف جيدا ، وكذلك كان قوله
له :

- ما أجل أن يتصعنا الافشاء بالفكر .. !

ولو أزعجت ستر الآراء العديدة التي قيلت من «الصلح والكتاب»
لتوضعت قيمة أخرى يبدو أن «معطوف» كان يريد طرحها عيسر
تجديده الفني لسعيد مهران ، فالأمانة التي توجهت ضد سعيد كانت
بالدرجة الأولى تلك التي ترد في مونولوجه مع نفسه ، ومن الخارج
في سلوك نبوية وعيش سدره ورؤوف علوان غده .. والتلافة
نماذج كال لها معطوف أنواع اللطائف حتى انزل بها القسي غلاب لم
يستطع بلوغ (سعيد) ، وهذا الغلاب اكتسب فسوته العادية فضلا
عن ذلك الدفق من الحوار المشحون بالعاطفة الذي كان ينهمر بقرارة
فريية من قلب (سعيد) المعزول الكتيب المعاصر .

ومما يزيد في هول الكراهية الموجهة ضد نموذج رؤوف علوان
كونه متميزا عن الآخرين في انه

«صاحب العقل والتاريخ ، اندفع بي الى السجن ، وتب
انت الى قصر الاتوار والمرايا ، انيت احوالك المألوفة
من القصور والاكوخ ؟ أما أنا فلا أنسى» .

وجمله الكتاب «بتوافق» و «يتصالح مع القراء» عبر تجسيده
لاخطاه الآخرين .. وبالتالي فان من يقنله

«أنا يقتل الملايين ، أنا العلم والامل وهدية المجهنم ، وأنا
القتل والمراء ، والتمتع الذي يفسح صاحبه ، والقول باتني
مجنون ينبغي أن يشمل كافة المعالين» .

أن ميلا واضحا لانتصار القتل كان قائما في نفس معطوف الذي طرحه
كمونولوج «تلفيف» متجرد من «الصلحة» لكنه «بسيط» وقع ترصته
لتربية فكرية معطوفة ، ودفع الى ممارسات خاطئة .. ولكن لماذا ؟

انه وحيد .. وحيد أمام الضيالة والفرد .. وبالتأكيد فان القضية
ستأخذ وجها اخر لو كان داخل تشكيل سياسي طليعي منظم يناضل من
أجل الناس بعيدا عن الانتهازية والتزوير والضيالة .. داخل تشكيل
تدخل فيه كل «الملايين» الذي كان (سعيد) ضحية منهم ولهم .. (١٩)
وهو بعد التلافة أراد أن يكون أكثر تعمقا في تقديم أكثر من لوحة
مجدبة على صعيد السياسة والعلاقات الاجتماعية ، ويميل عدة نقاد
الى هذا الاعتبار

«في المرحلة التي تنتهي بالتلافة (كان) تقديميا ثوريا ، كان
ينطق بلسان البورجوازية الصغيرة المساعدة قائد الحركة في ذلك الوقت ،
متطلعا من قناعاته واختياره ورؤياه السياسية التي كانت تتطابق مع
حركة التطور التاريخي ، وأن ما يؤخذ عليه هو إبعاده للعمال والملاحين
عن خارطة الثورة الاجتماعية» (٢٠)

وعندما يستثنى هذا (الإبعاد) على ضوء ما سبق في تفسير قدرته
على الكتابة بشكل أفضل عن الطبقة التي يتواجد فيها ويعرف احساسها
فهل تمكن معطوف من طرح «نماذج يسارية» أو «ثورية» أو مواجهة

« للاستغلال الفاشي على الأقل » وبصورة جيدة من بين شرائح
اليورجوبة نفسها ؟

● شخوص اليسار عند محفوظ

انه لم يتمكن من ذلك ، ولم حقيقة ان هذه الطبقة قدمت وتقدم
اسهاما كبيرا في الفضل وابان ظروف تاريخية معينة ، كما انها فسي
ظروف استثمار جماهير العمال والفلاحين وسيادة السلطات التورية
قدمت وتقدم شرائحها المتعاقبة مع الثورة في تصفية الاستغلال والتعبية
لاستعمار « دون ان يعني هذا تجاهل مرحلة والنمط العلاقات ... »
لكن « محفوظ » لم يتمكن من تقديم شخصية « محورية » او
« موقف ثوري » متكامل عبر رواياته ، في حين انه اجاد في تصوير نواحيات
اخرى خرافية او عاهرة او متسلطة .. حتى كتب احمد عباس صالح (١٧) :
« الامر الذي يدعو للدهشة ان نجيب محفوظ لم يقدم حتى
الان شخصية ثورية ، انه يلمسها دائما من بعيد » .

وهكذا يبدو « عثمان خليل » و « احمد شوكت » و « علي طه »
و « فهمي » وغير !! وبالتالي فان « النقيض » الذي يوضع بتجسيد
كبير هو الذي يكتب استعجابا متزايدا من قبل الروائي « دون ان يعني
ذلك اهماله للموقف اليساري ، حيث كان :

« يأخذ في المناقشات بيني وبينه موقفا هاديا بين الافكار
اليمينية والافكار اليسارية ، الا ان تطلعه الى اليسار كان
واضحا ، ولم اترك انني كنت اناقش حينذاك كمال عبد
الجواد الا بعد ان ظهرت التلاية (١٨)

وبالطبع فان الروائي يكتب بصورة حسنة عما يفهم بشكل احسن ،
حتى ان كتابته بعد ذلك تسير بانسياب فني خاص وغير مبدع وتعالقات
شديدة الحركة والاتصال بالشريط السينمائي الذي يدور في ذهنه
بدرجة تمنح عليه التفكير السياسي في رسم النتائج مسبقا ، او التماثل
صحيبات بطريقة رنانة ليست من العمل الفني في شيء والخاصية
السينمائية في العمل الروائي هي التي تتيح لكاتب عظيم كـ محفوظ ان
يكتب بهذه الغزارة ...

والروائي يكتب بصورة حسنة عما يعايش فعلا ، وهكذا كانت صور
الاحياء في « زقاق المدق » و « خان الطيلي » والعلاقات القائمة عليه
بالمقارنة مع شعوب موائل مثقله اليسارية فكثرهم ينحوب « القراء »
سواء اكان ذلك في خان الخليلي بالنسبة لاحمد راشد واحمد حائف او
بائنسية حتى لـ (سعيد مهران) الذي تلمذ بصورة مشوهة على
(فلاح رؤوف) والنسبة الثانية لـ (مناصلي) اليسار عنده هي انهم
مدومو العلاقات الاجتماعية فلا تتوافر غير صور باهتة منهم ، دون
مستقبل او ماضي ، بل انهم معلقين على حبل الابدان تعبت بهم
الاهواء و « القراءات » فقط . في حين ان هذا الامر يختلف كثيرا بالنسبة
لشخوص هنا مينا او (فاتم الدباغ) او « غائب طحمه » .

والسمة الثالثة انهم متروكون لتحكم « القدرية الثورية » تلك التي
طغت صورة « نادر محترف » عند مطاع صفدي ، وهم بالتالي دون
لتعليمات سياسية بل عناصر نهجيدية على عكس (بابل) في « المناضل »
والسمة الرابعة لهم انهم دوما عند تقاطع الطرق .. فلما اليقضاء
في الزقاق او الخروج عليه بحثا من حميدة ، وانخروج يعني الموت
برصاصي التكنيز بالنسبة لعيسى الحلوي في (زقاق المدق) ،

او الرضوخ لرغبة الاب (الذي يكره العمل السياسي) او الخروج
عليه بالنسبة لفهمي في التلاية .. والخروج يعني الموت ، الانتصار
او الثورة لدى عيسى في « السمان والطريف » الرضوخ او البحث
العابت عند صابر (الطريق) المنبول بالثقافة والمدر او الانفعال في
الواجهة عند سعيد مهران (اللص والكلاب) ..

هذه الشخصيات قال عنها احمد عباس صالح انها ..

« تعرف الاشتراكية بالوحي واغترافها ، وهذا هو سر
بعدمهم عن الحقيقة ومكونهم في الأقل ، شخصيات ليست لها
ابعاد ، تعرف بما ترمز اليه ، لا بذاتها » (١٩) .

ويمكن ان يكون الرد قائما ايضا على اساس ان « حديد سراج »
وعمر - المصبي - الرجل لم يكتب تكاملا ثوريا عند محمد ديب في
تلايته من ناحية الوعي الفهمي الواضح ، ويمكن لهذا الرد ان يبدو
معتادا اذا ما نوقشت التلاية على اساس انها رواية شخوص ، وهذا
الافتراض يتنافى مع الوضع العام للرواية التي هي « حياة » حافلة
بالمرامات والتناقضات ضمن محورها الرئيس التناقض بين مصلحة
الشعب من جهة ومصلحة مستغليه ومعتليه من جهة اخرى .. وهي
بالتأكيد ليس على غرار (حيوات) نجيب محفوظ ولا حتى « حياة »
فهو محمد عبده ، لان تلك الحياة معنية بشريعة واحدة حلقية
بتناقضات عديدة دون التناقض الرئيس : وهو التناقض الطبقي .

ان نسيان هذا التناقض الجوهرى واغفاله أدى الى « شطافية »
الروابط التي تربط بين الاحاسيس الحقيقية لاباطاله اليساريين وبين
الوضع العام : وضع الامة المضطهدة التي يركلها الاجنبي ويرفسها
على مرأى وسمع احمد عبد الجواد الذي وان رفض المعتلين في داخله
لكنه لا يقامر بالضادة ..

واذا كان الامر كذلك .. فاذن هي الابحاث التي تدعو لقتل هذه
« المبالغة » في تقييم روايات نجيب محفوظ ؟

انه برع في طرح الكواكب السلبية والامم ، والمشكلات .. ومنح
كل شيئا تجسيدا رمزيا لطبيعة المرامات الاضخم والامم والاشم
والتي كان متوجسا من اطلالها بعض الشيء ..

وبرع في شيء اخر : هو رسم الصوب في « الاوضاع الجديدة »
فاختار نماذج مركدة او خائفة كعيسى السمان والطريف والحامي عمر
في الشحلا .. وكأنه يريد ان يصرخ :

« اهلا التوجع الذي اردتوه ؟ ناضل وملاكانت النتيجة ؟
ان علة محفوظ السابقة بقيت في محاولته لعصر هؤلاء .. او
معاينتهم .. انه يتعامل معهم بروح من يريد ان « يحرر » المناضل
ويدفع به الى « الحائط » .. وهكذا تنهال الاخطاء وتكاثر وتكاثم
اوضاعه لكنه ولم ذلك لم يكن « فنا » و « كريها » .. حتى
ان « محفوظ » كثيرا ما يبدو بعد يد التواطؤ مع « مناصله المعتزل »
لانتشاله من المشكلة او تعريده من اية كراهية واسعة مضادة .. وهذا
يدا (سعيد مهران) لصا شريفا .. وانسانا كان يمكن ان يلي بما يريد
الناس منه لولا ... وهكذا هو محفوظ عندما يدان في شيء ، يستنح
في آخر : لا كصاحب نظرية ، او تاريخ نسائي بعدد الكواكب ويولجها
حسب معايير واسس .. بل كروائي ... على عكس كتاب الرواية
المراقبين مثلا ابتداء من ذنون ايوب حيث نطرح القضية الروائية
حسب توزيع سابق ، وحدود واضحة تحيطه يستهوي التقريفة
والوطف ليولوج وتوكيد ما يريد بعدما اميته امكاناته الفنية ومنعت عليه
ما يستلزم بلوغه دون هذا الحشد الفت من البيانات الانشائية في
واحدة من رواياته ذات المضمون القريب جدا الى روح هذه
المراسلة (٢٠) .

فهو عندما يريد توكيد « امكانية بناء علاقات انتاجية » متسوية
في اريف بعيدا عن الاستغلال مستندا على حقيقة تمتع الفلاحين بعض
العمل البدائي من اجل مستقبلهم ، وسلامة طوية الجميع لقرار
مشروع يستهدف الخير بعيدا عن العلاقات الانطوائية في اريف
ويسعى لربط هذا المفهوم بالفضل العام ضد الاستثمار مجيدا ذلك
مير حطين اولهما ينتظم سليم (ابن العشرة) والدكتور حسام
وزوجته هيفاء والحامي ماجد وسناء (التي نعبه) .. « هؤلاء الفلاحون
مشروعهم في منطقة التهرؤان » ..

وهؤلاء انفسهم يشتركون في العمل المضاد للاستثمار : مظاهرات
مضادة لمظاهرات بورسوت ، لم يكن موقفا في ابجسداد صلات
حقيقية ممكنة في ظروف تظف واضح .

ان تعامل الفلاحين « وحتى وان كانوا من ابناء عشيرة سليم امير
نخبة مثقلة » رجال وسناء « يبدو امرا صعبا للغاية بحكم ما نلهم
من علاقات ريفية بدائية » وصعوبة التوفيق بين هذا « العنصر
لتقني اليورجوازية الوطنية » وبين هذه العلاقات البدائية

.. وهناك أكثر من حقيقة تجعل من امر مشروع كهذا ولي قل تلك الظروف يجابه بعض التقييدات !!

واستخدام « نجمة » بهذا الشكل في إيجاد تحرك واضح ومفيد أمر متعب للروائي نفسه ، إذ اقرب الصورة الخيال أكثر من أي شيء آخر .. ولو كان « سليم » وحده صاحب الفكرة والشروع التعاوني في الرقعة لكان الأمر سهلاً .. ولا تعتمد بعض العلاقات القائمة هناك في كثير مهمة كهذه ..

هذا ان الظروف نفسها التي تعززت بالامتداد الاستقلالي السليبي يقارسه الإقطاع تجعل أية ممارسة جماعية معرضة للفشل اذا كانت ضمن هذه الحدود الضيقة ..

ويمكن ان يكون التفرغ الذي ذهب اليه الدكتور عمر الطائب صحيحاً في ان ذنون يريد توكيد (ان جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية لتتروى ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة (٢٦) . وحتى هذا المصون او تم التعامل معه ببنية جيدة لكان بالإمكان ان يبدو مفيداً فلما أكثر بكثير من شكله الضبابي الذي تتجاذبه الاجتهادات الغريبة ، التي جعلته ينتج بعض شخصه « طافسات سلطوية » غريبة كالتى جعلت « سنيه » ليست صاحبة الاموال فحسب بل والمؤثرة على عقلية ماجد ، « تلك التي دفعت به ان يعين حافلة شرب (استغريها من كتبها عنه ..) في ظروف بدت شاذة تماماً .. وهكذا يكون ذنون ايوب مصراً على الا (يسهي بشيء من آرائه واهدائه في الحياة من اجل فنية الرواية .. (٢٧) .

وتبدو شخصه باهتة لتور في دوائر حوار جافة ، وتضوت اهمية الشخصية الإيجابية لديه تماماً كما يهت باصرار عند نجيب محفوظ ، في حين انها كانت مقابلة لهذا الوضع عند غانم الدباغ في « نجمة في الزقاق » .

• نجمة في الزقاق

ان « نجمة في الزقاق » رواية سياسية تجسد واقع الحركة السياسية في العراق خلال الخمسينات وبالقبط خلال الفترة التي تعرضت فيها مصر للثوار الثلاثي ، « ولو اعتمد الدباغ « الحركة السياسية » فقط في تحريك روايته لما بدت بهذه الجودة ، فهو من خلال دراسة شخصية خليل حسين الفولجي الموقف الصغير تمكن من تقديم صورة جيدة لطابع حياة صفار البورجوازيين الوطنيين ، او بالقبط بعض نماذج مثقفي هذه الفئة ، « ان « خليل » يتدري ضمن مشكلاته وينطلق عبر اجواء الرواية ، « فهو بين « جوعه الجنسي » وحتمية لمساعدته وبين « طابع الرصانة » الذي يستعين به في فرض الجدية داخل منزله يريد ان يبدو شخصية متكاملة ، ورجولة قوية كثيراً ما شهدتها بيوتات صفار الوطنيين ، « وهو بالقبط يحرص دوماً في أكثر من حوار .. خارجي وباطني .. على ان غلبته الأخير واضحة ، « فهو عندما يدخل المنزل او الزقاق ينتابه الانزعاج والفتيان وكل شيء .. ومن البداية يطرح (الدباغ) ببراعة مميزة ومعايشة حقيقية لهذا النموذج « أزمة » المتكف البورجوازي الصغير .. ويستعين بـ « المونولوج الداخلي » كثيراً في توضيح ما يدور في ذهنه :

فهو جالس نهم ... جالس لينطلق الى حيث لا يدري ...

ويبدو ان يتساءل عما اذا كان الآخرون يهره يبعون فعلاً نعمرق أية لعبة ذكية بطرحها الكاتب (يمكن دون وعي منه) فهناك جوع حقيقي .. جوع الناس الذين يعانون من صنوف الاحتلال والاستغلال البشع .. جوع يهره خليل جيداً ويهيه وبهيه .. ويزداد احساسه عندما يزور نادي شركة نفط العراق في كركوك (حسب دعوة صديق له وهو ذاهب الى هناك حيث تم محاكمة امام محكمة عسكرية بتهمة حيازة كتب ممنوعة ...)

هؤلاء .. سراق النفط يتهمونهم بالبربرية لاني عربي .. هل تسمح لي ان اصنع واحدا منهم ان معادهم سيحاكمونني لهذا .. لكن امي وعمي هناك ..

وحسب هنا يجيد الدباغ التزاوجة والتثاقية التي تسمى (الأزمة خليل) ، « فهو بالقبط يهره الانكيز والاستعمار والحكومة الملكية ويرفض الاستقلال ، « وهو مع الناس ، مع الأمة العربية ، متاحل .. لكنه .. لكنه ماذا ..

موقف صغير ، « موقف بوده ان يبقى في وظيفته دون ان يطرده ، وهو بالنسبة لصعبه « توفيق » مثقف « يظف » الإسبور .. لا يشترك في المظاهرة بصورة فعلية .. لكنه بلغ بالصدفة بين البوليس والمظاهرين .. انه ينفل .. يهره كالمظاهرين بكل شيء .. يهين معهم .. صدره يتهدج انفعالا .. لكنه قبل لحظة كان يفكر بان « ينحرف اذا استطاع المروق من خضم المظاهرة » (٢٨) .

وبالفعل « ساورته رغبة ملحة في اللجوء الى زقاق قريب ، فيضي يهين خطوات مبتعدة عن محيط الساحة .. ودفعته الاجسام بينها كلولب يتلوى ، حتى حائل جدار البناية ، وتسان موقفه تحت سائتها الكبيرة المغمراء .. (٢٩) .

وبوعي خاص مقصود من جانب الروائي لم يتحرك خليل وشأنه ، بل عاود التذكير بهذا « المزج » بين الرفض والقبول ، بين الإيجاب والسلب ، « بين رفض الجوع الذي يعاني منه الجميع والجوع الجنسي الذي يعاني هو منه .. والذي جعله يقيم علاقاته بساجدة زوجة ميوف ..

كان اهتمام الوعي لدى خليل متدفقا ، « فهو يهين نفسه ويهينها من أول صفحة حتى آخر صفحة .. وبين موقف وآخر نجمع منه « التناقض » :

(... ما أشد التناقض بين قصي رغبتي في الحياة ، وهي تبدو كالحرب خطواتك نحو الموت .. وتعت اعقاب البنادق (٣٠)) سقط على حافة الرصيف العادة ونقلته سيارة عسكرية كبيرة مع ليرة (حلاب وحرفين ومعلم .. وجوه مألوفة) الى المستشفى .. وهناك رأى الشيخ يونس ..

وهنا يبدأ التساؤل .. كان ذاهباً لداكانه المفتوح .. لكنه الآن مع المتكلمين .. شيخ يدمي الورع والتقوى .. لكنه يخالط شباباً يعاقرون الخمره وبقراون الكتب (الممنوعة) ويتهددون بالسياسة .. وسعد الله هو اكثرهم انغماساً بامر الشيخ يونس .. فخليل يشك في امره ك (جاسوس) للحكومة الملكية والانكيز ..

وصعبه في السجن .. لكن الشيخ يونس يهين بكل شيء خارج السجن .. وهو نفسه لا يشبه الشيخ يونس في شيء لا .. ليس خائفاً ولا جاسوساً بل انه رفض الشيخ يونس ومفقت سلوكه .. حتى كاد يطمه على وجهه ، « لكنه خاضع له (مرضي) آخر .. انه يعاني من علاقة معه بالحكومة .. فهو « مفرد » .. وكان ان اطلقوا سراحه ولم يجرم بشيء ..

وبالتالي كيف يكون تقييم هذا النموذج .. يقول في حوار مع نفسه .. او حوار الكاتب معه ..

« زجوا بك في الموقف دون سبب .. دوامة المظاهرة دفعت بك الى قلبها .. وانت انسان على الهامش ، على الرصيف ، لمساعدته ساجدة على حافة النهر الجفاف .. وعلى حافة الأريكة غارت ابنة عمك ، وفي بيت فاطم خان اكتنبت بسؤال المظاهرة عن ماضيها ... تعيش ابداً في حواشي الأمور ، اندفع قليلاً .. ابعد قليلاً ... أبعد قليلاً من دوامة الهلع ، ليصبح سراك حقيقة ... (٣١) .

هذا الرجل يساجع امرأة فيعس انه (ليس كبقالي الناس ص(٣٢)) .. ويدخل مظاهرة فيشمر انه هامشي .. لكنه رغم ذلك مثقف وطني يعادي الاستعمار .. وهذا النموذج ليس محدوداً ، بل انه يتواجد بكثرة حيث يكون موزعا بين المسؤولية المعاكلة و.. الوظيفية وبين مسؤولية الوطن .. ان آخرين يناضلون دون اهتمام كشكل هذه « المسؤوليات الصغيرة » .. وهكذا فستدنا اتفق سراحه لم

يكن يحس بالفرح بل « أن شعوره بالنداء الإنسان فيه كسنان
اشد » .

وهكذا يتمكن غام الدباغ من « محاكاة هذا النموذج » الذي
تكرر عند نجيب محفوظ وغيره بدون رحمة ، لأنه جعله مسسمن
البداية حتى النهاية يعاني من الجوع الجنسي ، ومن الفقر (عائلته)
ومن سوء اللهم « المفارقة أنحت فلاخرب الانتقاد بأنه شاذ .. » ،
ويونس يعتبره الغرب من قهره لـ « الخيانة » و « تقديم برواية »
والشروع « بالتجسس » .. وكل هذه محاكمات عنيفة لـ « التردد »
و « انصاف الوافف » .. وكانت لغة الدباغ المسلسلة وحركية
التداعي الواصلة ، وأدائه الجيدة بواقع المدينة العراقية
اتناء تلك الظروف ، وذلك الفهم الدقيق لطبيعة المواقف المتناقضة
وسائل بسرت له أن يقدم عملا رائعا ..

وخليل حسين القولي يبدو نموذجا متكررا دون مبالغة ، لكنه
رقم ذلك اكتسب تجسيدا فنيا في « فسحة في الزقاق » ، « وباتناكيد
فان ما طرحه غام الدباغ يعني إمكانية « تنمية » حتى التجربة
السلبية تنمية إيجابية » ، أما من خلال « محاكمة الشخص لنفسه
ومواقفه » أو « محاكمة القاري » له ، واعتمد الدباغ الأسلوب
الأول ، في حين أن « محفوظ » و « بربيت » بطيء استخدم الثانية ،
وهكذا نسمع عن فهمي بين القصيرين .

« أن نمة ما يجب عمله .. ربما لم يجده مالا في عالم الواقع .
ولكنه يشعر به كذا في قلبه ودمه .. »

وحتى عندما ينفض فهمي وأغيا بحيث تبدو هومو هينسة
امام الهم الكبير في تحرير الوطن :

« الواحد منا ينسى بين الناس نفسه ، يعلو على نفسه ، أين
هومي الشخصية .. لا شيء » لم يكن مالا أمامنا كقراء ك
(خليل حسين) في - فسحة في الزقاق - .

وكان أن مات فهمي صريح رصاصة فائضة في مظاهرة ..
ومحفوظ أجاد من خلال رفضه لتصوير نموذج ثوري أن يصور
العصر الآخر المصاد .. سواء كان هذا سليبا تماما أم نفعا إذا
الأوضاع الجديدة كيمس مالا !

التناقض : سمة التطور عند محفوظ

على أن فدرج « طرح التناقض » عند محفوظ هي بعد ذاتها أكثر
من إيجابية ، « والتناقض - بحكم تجسده للواقع من جهة
ولاكيد قوالب حركة التطور الاجتماعي ، وكونه لولب هذه الحركة
وسلمها - يشهد القضية الوطنية (وبالتالي يدخل ضمن الاهتمام
الذي يقسم به عنوان الدراسة) ، فالتناقض المطروح في (كسنان
الطلي) يقوم أصلا على أساس التفاوت الكبير بين الواقع القائم
من ظروف احتلال وتآخر وحرب ومصر وطن يتعرض للخطر .. وبين
هوم البوردجوازية يشتي مراتها .. حتى الصغيرة .. عندما تنتقل
عائلة أحمد عاكف من السكاكيني إلى حي الحسين تطلعا من
أحوال الحرب .. وهو التناقض بين أكثر من فطمين في « الماس
والكلاب » أرادة الفرد .. وأرادة المجتمع ، « افكر العلمي و (اليسار
الطفولي) ، « الحب والخيانة .. وهو تنساقض ظروف السلب
والإيجاب (قبل وبعد الانتصار) في السماء والخريف .. بين
الخيال والواقع في (الطريق) .

ولعل منوية « المحاكمة » التي عاشها « خليل حسين القولي »
تكرر في « السماء والخريف » إذ أن عيسى الدباغ ينتمي إلى وجود
حزبي بوردجوازي يدعي المطالبة بـ (جلاء) المحتلين و « تأميم قناة
السويس » كنهم في الحقيقة يعيشون عن مواقف تسلط تتيح لهم
التحرك بشكل واسع والانتفاع من هذه المواقف ، « وهكذا كان
« شكري باشا » وغيره » ، وهكذا تثير الأحداث الجماهيرية مفاهيمهم
.. حتى أنهم يرون فيها « انتحارا كرامة » .

« هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب
وشخصه في النهاية أنه لجؤن بقرؤته
هذه أيماننا فلا .. هي نذيره في أوقات الأزمات

السياسية وقيل الإفلات المتعددة التي أظهرت
بحزبه من كراسي الحكم المرة تلو المرة لطفا
النهاية .

ورغم أنه بعد الثورة وتأميم السويس كان يشعر أن أماله
الحقيقية ومبادئه السياسية تتحقق لكنه لا يريد الانسجام مع
الأوضاع الجديدة والاضطراب في العمل كالأخرين ، « بل يريد
أن يبدو « كبيرا » و « مؤثرا » ولعل هذا ما أغلظه عند سجنه
أن ابن عمه « حسن » يحصل على وظيفة ذات شأن في حين أنه
كان يحال إلى لجنة التطوير ..

أنه نموذج « بوردجوازي » في الوظيفة يتعامل على أساس ما
يكسب ، « دون أن يكون « مؤثرا » فعلا بما ينبغي في داخل الفكره ،
فأزمته تتمثل في حالة انقسام بين ما يبطن « طرحه محفوظ عبر
تيار الشعور » وبين ما يحصل ..

« وفاجاه أفراديو يوما بقرار تأميم شركة قناة السويس ..
وارفعت حرارة اهتمامه كأيام زمان واعترف أنه عمل كبير حقاً لدرجة
أنه لا يصالح .. بذلك أثر عقله .. أما قلبه فغاص في صدره
كالربى واكلاه الحسد .. أنه يشعر كلما قامت قصة في العصر
تضاهي القدم التاريخية التي يعيش على ذكرها .. » (٢٧) .

وهو في واقع هذا لم يفقه أن يطرد (ديري) التي حصلت
منه ، دون أدنى حس إنساني بالوفاء ، بل أنه أعرب عن مفقوده
لثلا نفسه ويكون ما تقول « وصحة عار » مستقبلة وحزبه ووظيفه
وعهده السابق .. وهو في تشبهه بالناضي وحيه لنفسه ومتعصبه
بدا غارقا في « القلام » دون محاولة للخروج منه وتجاوزه ..

« أنت توجد في القلام تحت تمثال سعد زغلول .. هكذا فسأل
الشباب .. ومضى .. أما عيسى فكان يريد اللحاق به دون تردد ..
لكن هذا الوعي بـ « طبقة » شعوبه لم يكن قريبا إلى
الواقعية بل كثيرا ما لخلد فهم طوياني .. أو حتى مسحة رومانسية
غريبة ، « فعيسى في ختام الرواية لم يبد مقتضما ولا كان عمير
الحزوازي في « الشحاذ » ،

فالحزوازي الذي كان « اشتراكي » التفكير لم تنوع أمامنا
أبعاد « فهمه » و « خطيئة تفكيره » بل قابلهاء ويطنه تعمله بالترف
ولمعه تنكس في داخله أنماط الراحة حتى لم يقد لديه ميل لكتابة
الشعر ، ولا حتى السياسة .. أنه انتفع كثيرا لدرجة أن ميله لتولي
الدعوى أصبح يقرب إلى الصغر .. فاخذ بكلف وكيله بدلا منه ..

وعندما يعرض يصعب عليه تحليل أبعاد مرضه فهو بالغبط
لا يشعر بغير كراهية كل شيء .. لكن « الطبيب » كان أكثر صوابا
في تشخيص مرضه ، أنه نتيجة هذا الترف الذي جعله في « منزلة »
أخرى مقابره لسوكة السابق ، وهو بعد أن « تب » في جوفه من هذه
« الخبثات » أنسته كل شيء عدا « عثمان خليل » السياسي المؤمن
ببنيانه الذي إذا ما خرج من السجن فسيدقم صورة نقيضة لواقعه
تماما ..

أن هوم عبر الحزوازي كثيرة لا تتوقف عند حدود واضحة في
الانس والشرب والتباعد .. حتى أنه في واحدة من لقاءاته مع الفتيات
فقر لي أن يفتح صدره سمراء يسكن لعله بعد ما يريد .. وهو عند
الهرم كان يمتني لو جاء شيء ما يبده .. لكن وضعه « الطبقي » الجديد
بكل ما يحمل من تراء هو الذي يربكه ويشل عقله .. فكان الطبيب
يقول :

« أنت رجل ناجح ثري ، ترهق نفسك كجد الأرهاق ، دماغك دائما
مشغول بقضايا الناس وأملاكك ، وأخذ القلق يساورك على مستقبل
مملك ومصر أملاكك ..

لأن فقضايا الناس هي « أملاكه » و « مصالحه » والتي تتعارض
مع ميده عثمان خليل الذي يقول :

« نحن نعمل للإنسانية جمعا ، لا للوطن وحده . نحن
نشر بدولة الإنسان ..

الحرب والنضال في الرواية العربية

- البورجوازي الصغير والام الشليل في (النحلة والجيران) :
- الحرب ومقاومة الاحتلال في (المصاييح الزرق) .
- البحث عن الهوية في « ليس في رصيف الازهار من يجب » .
- النضال الشليل عند حليم بركات .
- المثقف الهاشمي وغربة الذات عند جبرا ابراهيم جبرا .
- الداخل والخارج في الرواية .
- التحرر من النصف المصابي في «موسم الهجرة الى الشمال» .
- الفلاح والمثقف والانتهازية الجديدة في (فلاح) عبدالرحمن الشرفاوي .

في جميع الروايات العربية التي نتحدث عن الحرب تتشابه الصور ، ويتم التناسب بين حجم هذه الصور وشدةها على اساس ثلاثة الحركة الروائية : بين الشغوص والنظير والموقف ، على ان (الصامتين) الروائية عند بعض الكتاب لا تتوقف عند حد هذا «التصوير» بل تتعداه وتتجاوز له لاعتداء وفتح ملتصق بماضي الوطن ومستقبله ، حيث يكون « حبل » النضال ضد الحرب وكافة المظاهر الملتصقة بواقع الحرب والاحتلال من استغلال ومتاجرة وسوى سوداء ورشوة وفساد ومعجون ..

و « النحلة والجيران » رواية غائب طعمة فرمان واحدة من هذه الروايات ، وهي رواية « جيدة » لانها اضافت الى تلك السلسلة الفنية المميزة لها ، وذلك الدفق المشحون من الكلمات المتحركة (لمحمي وعاميه) المتداخلة بشكل وظيف مع بعضها : قدمت « الطبقة » الاثر نعرضا للاستلاب والقهر ، « الطبقة » التي لا تطعننا حروب الصداق والاحتلال فحسب ، بل وتواجه كافة اشكال « القهر » في الداخل عند ما تكيل لها البورجوازية التجارية ضربات متتالية في افلاك الهاشمي والتلاعب بقوتها البسيط .. رغم ان هذه الطبقة هي التي تحصل وتبذل وتنافس ، ورغم انها صاحبة الحس الصادق والشعور المسؤول « رغم تفاوت المشاعر بين شرائحها » .

ويمكن القول عن رواية (فرمان) انها تعمل في داخلها تاريخ العراق خلال حقبة زمنية معينة ، ولم يكن هذا (التاريخ) مطروحا بشكل سرد تقريبي وانما كان تشكيلا اطاريا للاحداث الروائية ، وهذه الاحداث جادة رغم كونها تفيض بسفيرة مريرة تمسك الام وجوه وفقر غالبية الشعب .

وفيما (البطل) في هذه الرواية ، حيث تستبدله الواقع يحدث كبير يعكس نفسه بامرار على حياة الجميع : وذلك الحدث هو الحرب الثانية والاحتلال الانكليزي ، اما اناس الرواية فهم من عامة الناس ، من فقراء الاجراء والكسبة ويكتب عمر الطالب عنها قائلا ان : « بطل الرواية الطبقة المتوسطة في العراق في سنوات الحرب الثانية ، والحادثة الرئيسة فيها هي الحرب وما تركت من اثر مادي وفكري واجتماعي على هذه الطبقة » (٢٩) .

وتم حركة الرواية في ذهن « مصطفى » الدلال الذي عندما يربق الحرب وانارها على قطاعتين والمصعبين داخل العراق يريد ان يكون هو نفسه في لواب اثر الحرب على القطاع الثاني ، فالقطاع الاول لا يضم غير حمادي وزوجته ويوزقي وفتحية ومرهون وحسين ونشميه ونماهر .. وصاحب ومحمود بن الحولة .. في حين ان القطاع الاخر يتشتمل بالانكليز ، وتجار الحرب امثال الحاج احمد الما وغيره ..

بين القطاعين تحرك شخصية مصطفى الدلال لتكتسب معنى عموما ، بمعنى انها تتجاوز حدود الشخصية الذاتية ، ذلك لان فرمان لم يكن يميل الى تأكيد « غرابة » هذه الشخصية سواء باللغة الكاركتيرية ، او الافعال ، بل جعلها تبدو « طبيعية » تماما ، ورغم هذه السمة فان شخصية « مصطفى » بقيت جذابة ومثيرة فعلا دون بقية الشخصيات ، فهي تتناثر باهتمام القارئ وتثير عنده اكثر من عاطفة ، والمواقف التي يشحن بها القاري ازاء شخصية مصطفى تفاوتت بين « الانشغال » و « الادانة » لكن الشعور الاخير الذي يتكون

في حين ان « حجازوي » لم يكف بشيء ، حتى اصيبت هموم كبيرة ، هموم طبقية تنحصر في التمسك لـ (الثبات) وعدم فقدان شيء .. انه يطمح الى (الهدوء) الذي يعرف ان « عثمان خليل » سيحكره بمجته ..

لو توقف الامر عند هذا الحد لسهلت عليه المهمة ، لكن بينه وبينه « ورتت عنه بعض ماضيه .. ورتت عنه الشمر فاصبح نصفيين فعلا ، في حين ان كلمة عثمان خليل حول كونها « نصفين متكاملين » (ص ١٨) .

تقضي راحته .. ان « عثمان خليل » يبحث عن مساة اكبر « تتجاوز هموم « عمر الحجازوي » الذاتية والطبقية ، وهو لهذا السبب مطارد ، حتى عند خروجه من السجن يبقى كذلك ، وعندما تأتي « النحلة » الموجهة له الى عمر فتصيبه خطأ تكون هي « المصائب » الذي يستحق وبالتالي فهي تنهي عنده ذلك الشعور الكبير الذي جيد تلافيته بقلته .. وكان ان

« خامره شعور بان قلبه ينحس في الواقع لا في حلم ، وبانه راجع في الحقيقة الى الدنيا » .

والطاقة التي اعادته الى دائرة الذاكرة لم تعتمد في الحقيقة من اطار « مصلحته » كثيرا ، ذات لانها ان لم تعبه فستعيب « عثمان » نفسه الاخر وزوج بنته ، وهكذا يكون تحركه في نصفي دائرة لا يتجاوز « مصلحته » في النتيجة .. هذا ان النضال الاخر من الدائرة يبدو اكثر وضوحا ..

« فوجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب :

ان تكن ترييني حقا فلم هيترني !! (١٩١)

انه بالتأكيد يعود الى الاخرين .. الاخرون الذين يغفلون ، ويكفون ويكفون والذين كان لهم يكتب الشعر ، ويتاصل من اجل الاشتراكية ، وازمة « عمر » ازمة فكر بعرجة رئيسة ، ذلك لان فكرة خلع لامتحان صعب عندما امتك كل شيء .. هل يتاصل .. ام يقف .. ام يرن .. وانما كان قد امتاد الحركة والتفكير فكيف به في ظل وضعه الجديد .. املا .. وعمارات .. وفلوس وهموم ؟ .. انه يريد ابتعاد البديل الذي يشغله .. لكن كل شيء بدا لافيا ..

وتسخيف « التجربة المتربة » في الرواية هو المسار الايجابي لها ضمن روايات نجيب محفوظ . وصوبة رصد « النموذج السياسي » كبيرة عند محفوظ وهكذا يظلمها بكثير من « الاحداث » والتشابكات والرموز والامتدادات ، وبلغ في تسليط الضوء على كل جزئي يدور في الفكرة منذ الماضي حتى اللحظة الراهنة ، ولكن الشيء الذي يمكن تمييزه ان « النهايات الرومانسية » لـ « عمر الحجازوي » و « عيسى الدباع » انهارت وسقطت امام واقع الامور : ان اي توقفات بشأن اصلاح ما حصلت من اخطاء لم تعد قائمة في الواقع ، وتكشف نماذج البورجوازية الصغيرة خارج استار « التقطية » و « الافتراء » بعد حيزان ، وماتت هذه النماذج لانها لا تستحق هذه العناية ، فكيف ميله لرمز بهذه السهولة في (تحت النحلة) نهاية طريق البورجوازية في رواياته :

« ان تحت النحلة هي اصديق صوية تشرح وضع طبقة تجد نفسها نصير في طريق مسدود وقد تجاوزتها المرحلة التاريخية او كادت فهي تعزل عما يجري حولها ثم تقتنع بمطبخها القبيح . ان احسن شيء تفعله - ان لم يكن ممكنا ليقول الامر الواقع - هو اللهلول والقياف وتجاهل الواقع الموضوعي » (٢٨) .

وينسحب هذا الرأي على نجيب محفوظ كما ينسحب على كافة نزعات الفوضى والتشوش وتجاوز الواقع ...

في ذهن القاري فيه الكثير من المراتة والالام ازاء مصطفى الدلال .
 وشخصية مصطفى لا تعزل عن نماذج كثيرة في البورجوازيات
 الصغيرة ، حيث تعيش هذه وصفا ازواجيا وتمارس ثنائية واضحة
 في السلوك ، وغالبا ما تكون هذه الثنائية ممتدة بين ما يظن وما يظهر
 فهو عندما يتحرك أمام الناس ولسيعة الخبازة يبدو بوجهه «التجاري»
 السمج ، الهادئ ، الرصين ، التي ، الورع المذهب .. في حين أن هذه
 المسوح تضي ما في داخله من حب للذهب والاحتيايل والتزوير والافراء
 .. انه يحفظ القرآن ، ويذكر حكاية او حديثا كلما الت به الحاجة
 الى ذلك ، لكنه يعاقب الخمرة كسكر محترف ويتقن فن الكذب ، ويتاجر
 في السوق السوداء ..

ونالت هذه «الشخصية» من الروائي عناية كبيرة حتى جعلها
 متكاملة تماما ، وسمح للقاري بالتجول مع أمالها وطموحاتها وعذاباتها
 حتى أبعد الحدود ، دون أن يكون ذلك تسليما بـ « صحة » الفصل
 هذه الشخصية ..

وهذه هي البراعة الحقيقية في رسم الشخصيات التي يعوزها اغلب
 كتاب الرواية في العراق ..

ولكي لا تكون الرواية مجزاة الحركة جعل الروائي من حركة
 الشخصيات مأرونة بعلوم الحدث ، فالحوار الذي يطرح مرهون وحماذي
 وغيرهما مشكلاتهم وتنامية حيائهم وقلقهم غيره . يتدنى وانما الحسب
 تعكس بصورة مباشرة على طولة حاج احمد انما التي يريد افتتاحها لبناء
 عمارة جديدة ، وفريق الشخصيات (حمادي ومرهون) بالواقع الجديد
 « العمارة » ، رغم انه يمكن أن يمثل ارتدادا رومانسيا لكنه لا يتسم
 بـ « الرجعية » مادام في حقيقته لا يتجاوز الاحاسيس والمشاعر البسيطة
 والساذجة .. والرفض الجبر لسلطة الراسايل الجديدة التي اختل
 بعد منهم البسيطة ..

ويكتفي الروائي بهذه النماذج لتصوير النحاح الطبقة الفقيرة
 في ظل ظروف الحرب والاحتلال الانكليزي ، رغم انه ينبغي على هؤلاء
 يتحركون مع حركة الرواية العامة بكل همومهم ومشكلاتهم ومتابعهم ..
 وهو يضمن تواجدهم عبر ذلك « الجذب » الذي تمثله سلبية الخبازة
 (واحدة منهم) مصطفى .. فمصطفى بكل طموحات البورجوازيين
 الصغار وحسب لاغتناء بسرعة ، يمثل واقع الاستغلال منقولاً بصورة
 مصفرة الى حيث يسكن هؤلاء جميعا ، وهو « رمزاً » يؤدي دوره في
 تكريس استغلال هؤلاء الفقراء .. رغم انه سرعان ما يتغير من وعزته
 لينسج واقعاً مضروباً هو الآخر ما دام لا يتكاتف ويتحالف مع هؤلاء
 حسب منطق العلاقات الاجتماعية في مثل هذه الرحلة ، وسرعان ما عاد
 الى البداية دون أن يتمكن من أن يكون « شيئاً » على الصعيح
 الاجتماعي ..

انه صاحب هموم كبيرة ، يركض وراء الثروة ، ويشتغل في كل
 خطوة صوب الوجه الآخر من ازواجيته .. الاخلاقي يفكر بنفسه ويحب
 الانكليز .. انه لا يعرف ولن يريد أن يعرف كيف يشري الانكليز والدين
 يطمعونهم ، ويقف في الجانب الآخر على عكس (خليل حسين الفولجي)
 في رواية شعبة في الزقاق .. فهو لا يرى الانكليز سراقاً .. بل يرى :
 « نص الدنيا الهم ويعيشون ناس من الملك ورئيس الوزارة
 وانت نازل الى سابق السيادة ، ظلت علي ، آني المتكوب
 بنظروني ، ييزي قهر ، خل ادخل وياهم ... »

من هنا تبدأ « مشكلة » مصطفى الدلال ، فهو يريد تجاوز وضعه
 الاجتماعي بطريق آخر ، يريد أن ينتقل الى « الجانب الآخر » على
 اساسي انه يمثل « الكسب » و « الفوز بالمال » و « الثراء » دون
 عمل .. او جهد .. ولكي يبلغ هذه المكانة الا اخلاقية لا بد ان يستعين
 بوسائل لا اخلاقية : الكذب ، الاحتيايل ، السوق السوداء ..

عنده هي « جوازات المرور » لبلوغ جانب الانكليز ..

ويمكن ان تتوضح اداة فرمان في ادائه ومناهضة الانكليز وتجار
 الحرب من خلال مصطفى الدلال نفسه ، حيث انه هو « الصورة »
 المستخدمة للتعبير « الدعائي » الانكليز ، واذا كانت « الصورة » مشوهة
 بهذا الشكل .. فكيف تكون مؤدية دعائيا بعد ذلك ؟

وبنصف الى ذلك استقطابه لـ (صاحب) كواحد من الاف الناس
 الذين يعون الواقع السيء وطبيعة الاحتلال ويناهضونه ، وهو النقد
 الحاسم لمصطفى رغم سقوطه في منتصف الطريق ..

ويتدنى بحث مصطفى عن الثروة من الاعتقاد بان « سلبية »
 الخبازة تمتلك كمية محترمة من النقود تتيح له المتاجرة في السوق
 السوداء ، و « سلبية الخبازة » الزميلة التي تقاها من همومها
 الجديدة - واكبرها هم حسين - بعد نفسها تدريجيا تحت تأثير كلمات
 مصطفى العذبة التي تداعب خيالها كامرأة تريد (الزواج) ثنية من
 شخص يمني فيها هذه الرغبة ويحبي لديها شعور (الصبا) ، ويفذي
 لديها التطلع البورجوازي لتكون « مالكة » كثيرها و « تانم للظفر »
 دون عمل ..

وعندما يفيي فرمان في تصوير حين بعض شخصه للمال والثروة
 لم ينس ان يفصل بين طموحاتهم الجديدة ، فسلبية تريد « الراحة »
 بعد رحلة الشقاء والاعذاب ، ومصطفى يريد أن « يقفز » شريطة الا
 يقع هذه المرة .. الا ان سلبية في الامها وعذاباتها تعطي بتقدير القاري
 وتعاطفه على عكس مصطفى الذي يقابل دوما بالسخرية والتحكم رغم
 شدة جذبها ...

ولكي تتكامل شخصية مصطفى يستعين بـ (سلبية) ولكي تتوافر
 فرصة (الرسم) الدقيق لمصطفى لا بد من (رسم) مشابه لشخصية
 سلبية ، فهي الاخرى نغوص (صراعا) داخليا .. ان (صراعا) اقل
 شدة من ذلك الذي يدور في عقل وفن مصطفى ، لكنه صراع واضح
 بين (الباطن) و (الظاهر) ، فهي تتمسك بالوقار والوفاء للذكرى
 زوجها المتولي لكن كلمات مصطفى المداخته الرفيعة توفك لديها أكثر
 من غريزه ، ولو كان ميلها للزواج هو وحده الذي طبع علاقتهما بمصطفى
 لصبب الامر من جهة وبدت هي « مثالة بعض الشيء » من جهة اخرى
 .. ان كيف بدت سلبية الخبازة بهذا الوضوح ان صورتها تكاملت
 عندما ظهرت ردود فعلها ازاء الحياة ، فهي عندما تستميلها « كلمات »
 مصطفى الموحية بالخير والرفاء تملن تغلبها من حياة الكد « كخبازة » ،
 حتى يستغرب مرهون منها هذا السلوك .. وبالفيت يقرنه بالتغيرات
 الجديدة ..

انها هي الاخرى ذات طموح شبيه بطموح مصطفى الدلال .. عدا
 ان الثاني يعرف مسبقا كم قلرة هي الاساليب التي يتبع لطبوع المال ،
 « حين ان (سلبية) ترفض هذه المشاريع ، وهي بالتأكيد غير مستعدة
 لشاركتها (السوق السوداء) ..

حتى (التعامل) مع الانكليز بدأ منكرا بالنسبة لها ، وعندما
 تحدث معها مصطفى بشأن القرن اخضعت ذاتها لمعاملة ، فلماذا ما زالت
 كالآخرين ، يستخدم فرمان المزج بين « الباطن » و « الظاهر » ،
 وبين الحوار الداخلي والمسموع والفرح المسافر القربى للسؤال
 استخداماً عبقيا لم تودر عليه عامية اللقمة بقدر ما جعلته ينساب دون
 تكلف ..

- هائزه ، اشتغل بالحرام
- عجيب القرن بيه اجازه
- ويطلع الف صمونه لي اليوم
- يطلع اكثر ، راح تشوفين بعينك
- واروح لذلك الصوب ؟
- منطقة الانكليز من الاول
- خوش ، نشغل للانكليز هالمره
- وانت اش يجيبك عليهم ، الفلوس تجي لج حاضره .
- ويكون حالي جيب واخلص من التود .

وثانية « المات » لدى سلبية تتوضح حتى في تعاملها الحواري
 المذكور مع مصطفى ، فالاجوبة التي تطرحها فيها تسأل ، غير ان بعض
 هذا التساؤل توجهه لنفسها بقصد الانعاز والمناقشة (هائزه) ، اشتغل
 بالحرام .. وآخر نقوله عن لسان ذات الاخرين :
 (خوش ، تشغل للانكليز هالمره)

والعوار بهذه السلاسة والسرعة والعمق (حيث تمتزج لغة العقل بالمعاطفة ، والطموح الفردي بهجوم الناس امتزاجا مقلما) لم يتبد بهذه القدرة الجزيلة كثيرا عند غيره .

و « حسين » الذي يحتل المرتبة الثانية بعد صاحب في حسن معرفته بمصطفى لم يكن نموذجاً مرغوباً لدى الروائي ، فهو أراد منه أن يبدو شبيه صابر في (طريق) نجيب محفوظ ، فحسين يبحث عن مستقبل ، لكنه يبحث بطريقة الخاصة ، بطريقة عابثة ، طريقة الاعتماد على ما سبق أن أدخره لدى صاحب وما يأخذه من سليمة مستخدماً كل كلمات التجريب .. شاب عاقل .. وكان (فرمان) يقدمه كولاية سيئة لئلا تلك الظروف .. وهو عندما يبحث عن الاستقرار في الزواج من ناعصر فإن زواجه لا يمكن أن يتم لأنه يأتي بولادة سيئة أخرى .. فهو عاقل مسرود .. وناعصر هاربة من أهلها الذين لا يشلون عن تفكير مصطفى وغيره .. وبالتالي فإن ناعصراً لا يقدم غير الهروب .. وهكذا كان الخيار صعباً على ناعصر هي الأخرى .. فإذا كان استمرار زواجها من حسين بظروفه الحالية صعباً فما المانع أن تسكن مع نسيئة التي هي الأخرى أثرت من أهلها وأصبحت موصلة وقوادة ؟؟

وعندما نفودها قدمها إلى نسيئة فإن الطريق سيكون واحداً ... ويبدو حسين في عدة مواقف مليئة بالمرارة ليوهمك نتيجة مساعيسته الفاشلة .. فهو عندما يفكر بالذات ناعصر يبدو واثقاً بنفسه في موقف ملء بالسخرية إذ لم يسر بعد من تحرير نفسه فكيف يقدر على تحرير الآخرين ؟ وكانت أدباً تشيكية بهذا الخصوص نافذة مغيرة .. أنه أحباط آخر يضاف إلى أكثر من خيبة في حياته ، وهو لم يجد في هذا الوسط من يقدم له حلاً .. ويمكن أن يكون (صاحب) الياكسكجي نقطة الضوء الوحيدة الموهبة بأشعاعها إلى بعيد ، لكن (صاحب) لم يدم طويلاً وسرعان ما سقط مغرباً بدمه عندما قتله عاقل آخر سلك الجريمة (والشقاوة) طريقاً ..

يسقوط (صاحب) تنهار آمال حسين تماماً ، ويبدو (مضطرباً) كما كان في الواقع ، وعندما يسقط (صاحب) كآثر من صدق في عينيه ويؤمن الناس (بقدرة حمادي وزوجته كثيرا) يسعى حسين لمنع نفسه أهمية أكثر .. لكن هذه الأهمية لا تتجاوز تلك التي جعلت سعيد مهرا ن نجيب محفوظ يمارس السرفة والسطو .. عدا أن حسين وهو يكثر بالانتقام لصاحب ونفسه تشده إلى صاحب أكثر من رابطة .. رغم أن الحب السبائمي لم يكن متوافراً لديه تماماً ..

إن صاحب.. وهو يقتل ثبت أساساً في سلوك الناس إزاء الحكومة (حكومة جايبة مثل طولة حاج أحمد الما تربدتها شلع من الأساني) ..

لكن « حسين » لم يكن أسعد حظاً من مصطفى الذي بقي براوح في مكانه ، وبدأ (ماساوي) تماماً دون أن يتأثر من القاري أكثر من تلك المرأة التي يحسها هو نفسه ..

ويمكن أن نلاحظ أن حركة الرواية عموماً متوجهة ضد الحرب والاستغلال والاحتلال ، وتمكنت من إدانة الفساد والظلم والفسخ والزيف والفني الفاحش على حساب الآخرين ، وهي رغم جمالها وحركتها الشديدة الزاخرة بحركة الآخرين لم تطرح « سمات » مقاومة واضحة ، وبقي سكان الخان براوحوون في اللل والجوع والفقر والمرض .

● المصاييح الزرق

وتعكس آثار الحرب في أحداث عدد كبير من الروايات العربية ، وتأتي « المصاييح الزرق » لحناً مبنية رواية مشحونة بآثار الحرب ووجود الفصل إزاء الاحتلال ، وتبدو الرواية كذلك لأن الأحداث تصور من خلال رؤية الصبي فارس الذي كان في البداية يتصور الحرب منظاراً بعيداً ، فهو في صباه لم يسمع الناس يتحدثون منها :

« كان الناس وهم يستعيدون عاصيتهم يتعمدون المشاهد المؤلمة فيه . وكان فارس تلهذا يجهل كل شيء عن الحرب ، سوى أنها حادث غير عادي ، فليق وكان هو مغرباً بها لذلك ... »

وهكذا ب (وبي) مقصود بما يريد شطب حنايته على كل شيء سابق لكي يدع « فارس » يتحرك أماماً ، وبصر الأشياء ، ويتعامل

معها كمجديدة دون سابق معرفة ، وهو بهذه الوسيلة جعله أماماً « موضوعياً » كما ألقى صفات « البطولة » لديه ، وجعله ممكن الاستبدال بأي طفل من الأطفال .

إنه يلتقي بـ (الحرب) كواحد من أبناء الفقراء الذين يضطرون الفقر إلى العمل لدى أصحاب التجار والمخازن والورشات (بدل أن ينمووا بطفولة سعيدة وعناية ويدخلوا المدارس) .. فهو يلعب إلى متجر (معلمه العسكري المتقاعد) وتعلمه الخادم أنه (مطلوب إلى الحرب) والتاجر (سيفل !) .. من هنا يلتقي الطفل بالعسكب « لينذهب معلمه حيث يشاء ، حيث يطيب له أن يذهب ، شرط أن يبقى المتجر مفتوحاً . فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبدائسة السوداء » .

هكذا تتحرك وقائع الحرب أمام ناظره : ويرى أفواج المدنيين الذين جاءت بهم قوات الانتداب يتحولون إلى عسكريين ، وأي الأسواق تفرغ فجأة من الحاجيات والأغذية ، ويسمع بأبناء آخرين من بينهم والده يهربون من الخدمة وهم يرون الحرب غير مجدية ما داموا يتحولون إلى ولود في أيدي قوات الاحتلال ..

وفي هذه « الرواية » يميل حنايته إلى الأسهاب في السرد والتحدث عن الكثير من الجزئيات ، متحايلاً حتى على الطفل بعد حوالي ٢٠ صفحة ، فيجعله يرى كل شيء ويصير كل شيء من عين نافذة ، ونشر في هذه الصفحات التالية أن حسه النقدي كآثر ومفكر غلب على الروائي لديه ، وعندما قدم لنا أدار الكثرة (الخان) نشر كم هي على شاكلة (دار سبيطار) محمد ديب وذلك التي شب فيها علي (عبد الكريم غلاب) ، وطوقه وخان غلاب طعمه فرمان في (النخلة والجيران) . أما الذين لم تبد عليهم آثار الحرب ، فهم الأترياء .. أولئك الذين قدمهم بشكل ساخر وهم لا يشعرون بأذى إحساس إزاء الوطن ، ولا إزاء جوع الآخرين .. هؤلاء بين واحد كـ (عبد المصنود أفندي) ص ١٠٤ ، وآخر يمتلك كل الأرض المعينة بالدينة .. كما يبدو من حديث فارس مع الصفتي :

— هذه الأرض كن باع ميخائيل ؟

— لفلان ..

— هذه ؟

— له أيضا .

— هذه ؟

— له

— هذه ؟

.....

— ولك ابني بلا كثرة كلام .. كل المنطقة قبل النهر بساعة حتى بعد النهر له ..

— لشخصي واحد ؟

ومثل هذه « التناقضات » على بساطتها وضعت بشكل مقصود يخدم بناء الرواية من جهة وغاية الروائي من جهة أخرى ، فهي تقدم الجنب لأنها تسهم في خلق الرافض الذي سيتجسد عند فارس بشكل عفوي لغيب منكم كـ (حميد سراج) مثلاً ، وتقدم الروائي لأنها تسبب له أدانة (الاطفاع) و (البيورجوازية التجارية) ذات المصلحة في مثل هذه الحروب .

ولحسن لقطات الموقف الرافض الذي يتحول له فارس تتم « الحركة » بينه وبين حسن حلاوه « ، والحركة التي تبتدى مع الفران طلباً للخبز .. تكسب معناها الواسع عندما تسبب حنايتها لتصبح بين الشعب وقوات الاحتلال :

« كان الناس لا يسألون ماذا حدث : دفعة واحدة منسل وصولهم يدخلون الحركة ، ويمرفون بسبب من شعورهم الوطني أين يوجهون هيرانهم »

وتؤكد سمات الواقع العربي التشابه في كافة الاطوار العربية بأكثر من واقعة وحدث وممارسة ، فالقوى التي تتعاون مع قوات الاحتلال هي صاحبة المصلحة في الصطهاد الشعب ، وخدم هذه القوى

فمنما تعرف ام فارس ان زوجها على مضه بالجموع القليلة المصية تستغرب منه ذلك ..

— ابو فارس لا ينبغي ، اكثر من خمسين سنة وانا معه وما رأيت له دمه !

وهمت (مريم) بالرد عليها وعلان الحقيقة : حقيقة موت فارس لكن صوت القاهرة كان آخاذا .. فصاحت (مقاهرة) !

وكان (محمد الحلبي) في المقفة يحمل البيرق عقب ساريت في خصره ، ومصطفى الميداني وابو فارس وصقر والجلاوي وعلي مكنور يسرون مع السائرين ، وعبدالقادر يهتف معمولا على الاكتاف ، وهناك الجموع ما تفتا تعف وتعف في كل خطوة ، والناس يتسارعون فيتمسجون الى القاهرة ويهزون قبضاتهم في الفضاء مرسلين انذارات بانوت او الجلاء .

وغياب « المتقنين » في الروايتين المذكورتين جعلهما بهذا اليسر والتسطيع ، لكن « دخول » هذا النمط الاجتماعي في (الحدث) السياسي جعل منه انواع التنافسات والاهواء والهموم .. ان قلبي (المتقف) ومناقضاته وتعدد اهتماماته فضايا تبدو واضحة في روايات عديدة ، منها رواية مالك حداد (ليس في رصيف الأزهار من بجيب) (٣٠)

● المتقف بين الاغتراب والانتفاء

يبتدئ (خالد بن طوبال) مساره في رحلة القطار ، ومن البداية يقرب الكاتب الجزائري القوس في اعمال شخصه ، فغالدا يمارس حوارا داخليا مع نفسه ، هل سيوجد سيهون امامه .. هل ينتظر .. (الخطر ينهمر فوق الزجاج الوافي) ص ٢٠ .. وأعد اللقاء لكي يبدو (خطيرا) مع سيهون .. (غير انه طيلة الليل قد حضر لامتعانه ص) .. ولم يجد سيهون في المحطة ، كما ان واجهة فندقه القديم قد تغيرت .. وكذلك صاحبه ..

ويستخدم الثلاثي بالي ليعيدنا الى اصل اللقاء والتعارف بين سيهون وخالد ، ومن خلال ذلك نعرف ان كلاهما من الجزائر .. وكلاهما بحس بوطلة الاحتلال :

« هكذا يلتقي تلميذان على مقعد سمع من مقاعد الشباب لدراسة برغسون وديكارت ولنتكر الشيخ بن باديس — عالم من علماء المسلمين وعلم من اعلام الوطنية — ولشعراء الجزائر هؤلاء الذين لا اسم لهم ولا لغة »

وكلاهما من طبقة فقيرة : سيهون ابن حلاق وخالد ابن ساع كلبريد ويميل مالك حداد الى استخدام الرمز بصورة هائلة ميزت مساره في الكتابة ، فهو لكي يبين شخصه لا يستخدم عبارات واضحة ، كما انه لا يدخل في تعقيدات نفسية عميقة بل يعيل الى استخدام التشبيه لاعدادنا لتقبل نمو شخصه في المستقبل لا كابطال بل كنواضع .. فالصدافة التي تجمع الاثنين :

« ولدت على استحياء ... وكانت طريقة ووجلة كالدويري . الا ان دويري السابعة عشرة تخافها رغبة خفية في ان تصبح نسورا »

وهذا التشبيه اريد منه اعدادنا لتقبل اي تطور حاد في سلوك شخصه ، رغم ان هذا التطور سوف لا يبدو امامنا بهذه الكثرة التي صورها الا بحدود انعكاساته على امزجتها وعلاقتها بموتيك زوجة سيهون :—

واهم ما يتوكد بالحاح هو انتهاء البطلين القومي للجزائر : الوطن فالصدافة التي تجمعهما (تاريخية) ص ٤٠ ، وعندما يقول بن طوبال لصاحبه (هل اطلعت على قصيدي : اصفوا لغرسوليا وهي تصير بولونية ص ٤١) فانه يهيئ فينا الاستعداد لقبول خالد بن طوبال كشاعر يتأصل من اجل استقلال بلده ، الا لا بد للجزائر ان تكون جزائرية رغم محاولات فرنستها .. وعندما نعلم ان للا سيهون وخالد يفرسان الشعر فان هذا ليس كافيا ، لان الشعر يرتبط ببينوع الالهام : الوطن : ومن يشتد عن الوطن يموت عند الشعر ، ولهذا فاذا كان سيهون يفرس الشعر فليقت جاء اليوم (الذي قرر فيه الصمت ص ٤٢) ، اما خالد فليقت اريد له ان يبدو ايجابيا ، شاعر مقاومة .. لكن الكاتب يشعر

بتواجدون دوما ويتم الكشف عنهم كتماذج حميدة مكروحة ، فزيش و (شول) عند محمد ديب يمكن ان نراهم بوضوح في شخص (رشيد الفندي) الكاتب المعجوز في معمل التبغ ، الذي لم يفرح ختامينه شيئا غيره :

« دماغه كان مصطفا بالفضاء لكل من حوله ، وقد جعلته هذه الصفة الميزة موطئا محظوظا ومرغيبا عنه ، وكان الصلصال يكرهونه ويتحاشونه في ان واحد .. »

فهو لا يكتفي بتكريس اصطفاه الامارات ، انما يبالغ بتلذذ في تجسيم « القباب » الذي ينتظر فارس بعد معركته مع حسن حلاوة — لا بد ان يشنقوه ...

ورومت هذه العبارة الام الخائفة فالتفتت وصاحت : — يشنقونه ؟!

ولم يكن (حنا مينه) مبالغا في امر (فارس) رغم بعض « المشاهدات الكثيفة » التي يجعلها توضح من خلال حواره مع نفسه ، لكن الوقائع التي يجد فارس نفسه في داخلها تجعله يحس بالقيمة الكبيرة لآخرين امثال (عبدالقادر) لا يهابون الموت ، ولا تعذيب قوات الاحتلال ، ومحمد الحلبي الذي جعله الروائي ليس منافلا بل منطعا ايضا ، ففي المظاهرة المنطلقة من الجامع ، بدأ الجمهور المظاهر بانتظاره .. وعندمنا وحلمهم :

تحرك الحلبي والجماع خلفه ، وسار الجميع من صحن الجامع الى الشارع ، ولحقت بهم نسوة كن في المؤخرة ، فصاح بهن الحلبي : — اطلوا قبلنا .. اصعدوا فقط حتى تخرج المياريك .. ولكي لا يجعل نمو « قفله » مبالغا فيه ، لم يقدم حنا مينه اكثر من تلك الصورة التي كان فيها يجالس عبد القادر داخل السجن بعد التعذيب ، ويسمع منه عن الناس اثنسجان الذين حاربوا دون جسر ولا خوف عن وطنهم ..

وحيث توقف محاولات ندية الروح النضالية لدى فارس فان حنا مينه يقدم نماذج اخرى لم تنته ، او يمكن ان تنتهي ك (صاحب) غلاب طمعه ، لكن بديلا متوفر ، وهكذا هي صورة عبدالقادر ومحمد الحلبي ..

ان « فارسي » يخضع نفسه لردة .. لسلوك عبثي غير واع عندما تعرفه الشهوة امام جسد زوجة معلمه « التي تتحدث عن الفرنسيين بارتياح وحب » زوجي كما تعلم فرنسي « ، ويخضع لسلطان شهونها . وهو هنا يصبح غمنا متغليا عن (موقفه) المعقوي السابق ، وخضوعه لها يعني انكسار ما يمكن ان ينمو لديه لتويجا لرفضه السابق للحرب والاستقلال ، ولهذا السبب يجد نفسه بعدد في سلسلة من الانكسارات .. سود سمعته في المدينة .. رنده ترفضه سلوكة .. ووالده بطرده وحتى يتبرا منه .. في حين انه نفسه يتطوع في جيش الاحتلال .. ويحاول تبرير ذلك .. ونحس من لهجته كم يكترب من زوجة معلمه الفاجرة التي تشق ضباط جيش الاحتلال ..

— كان يعرف ان التتوع مع الفرنسيين ليس بالامر المستحب ، لكنه ليس جريمة .. وهو جندي لا اكثر ..

لكن هذا التبرير لم يكن مقبدا . وهو يدرك ذلك ، فكان ان لجأ الى الغمر (وامتته بسرعة .. صار يشرب ويلقي اوقاته في الضمارات .. كلما امر على النسيان ازداد شهوة بالقرية « وراح ، يوما بعد يوم ، ينحدر الى القاع ، ويتخطى دون أمل ولا مزاء » .

وكان موته في الحرب مقفرا .. لم يكن يشتر ، ولا يمكن ان يكون ، وحتى الاب لم يجد ما يستحق البكاء عليه علنا ..

(لكن ما ان قيل الليل وعاد الى البيت حتى ادنى صورة ابنه حين فيه وقلها سرا ، ثم نام دون ان ياكل او يتحدث في شيء تلك الليلة ..) ويتعمد والمج يقرب الروائي هذا (التزوع العصامي) لدى ابي فارس بتحواله الى صاحب موفف وقضية وهو يشترك في مقاهرة واسعة ضد الاحتلال ، كما يجعل من هذا (الانتصار) في تضخيم موقفه اكثر أهمية لديه من الحادث المذبح الذي شهد بهيته في موت ابنه وينده ،

بحرج في دفعه الى مثل هذا التصعيد وبقيته في الاسفل ممتلئا لادنى حدود الكواحية ، فحتى في الكفى لم يبد عليه اكثر مما يبدو على سيمون ، حتى ان الكاتب دفنا الى قبول ذلك كواقع :

« هناك رواية اخدة في نسج خيوطها ، سيكون الكفى بطلها اكثر مما يكون الاطار صرا »

واذا وضع خالد بن طوبال في موضع المقارنة بسيمون فانه يبدو عند ذاك فقط ايجابيا ..

.. يا عزيزي سيمون الا نتمتع العودة الى بلادنا ذات يوم !
.. الى بلادنا ؟

هكذا يتسائل سيمون متعلبا عن كل شيء .. حتى الاحساس العادي الذي يمكن ان يفرض قلب اي كان عندما يذكر الوطن ، بعد ان اتخذ من رصيف الزهراء موطنه الذي يقيم فيه ، حيث يمتلك شقة ومنزلا ريفيا وسيارة وزوجة جميلة : مونيكا

وهكذا كان يقول بن طوبال :

.. اجل الى بلادنا ! لا اظن ان رصيف الزهراء هذا امر جدي ..

وايجابيا بن طوبال الباهتة تنكح عبر رفضه لتمولج سيمون ، الذي كان شاعرا يفتنى التسايب في الجزائر بقصائده ، حتى « ان خالد نفسه روى لاهم التي لم تكن تعرف القراءة والكتابة بعض اخبار سيمون كوليرج ص ١٥ » .

لكنه الان نسي كل شيء ، وجلس متعلبا للثمة والراحة ، وكذلك شان زوجه ، وباتتاني فكلهما (لا بعيا بهما التاريخ ص ١٥) .. ويسعى مالك حداد لاستخدام الدلالة التاريخية استخداما واسعا بلقصد امتلاك ناصية الحدث وتقريب المسافات ، فيؤكد خالد بن طوبال على اساس انه بالنسبة لسيمون وزوجته ليس صديقا بقضي بضعة ايام معهما .. بل انه التفكير بالماضي .. الماضي الذي اراد ان يسدلا الستار عليه .. والماضي هو تاريخ الثورة ..

وهو امتداد الناس الذي لا يزول ، وهكذا يكون (الزمن) فاعلا عند مالك حداد رغم استخدامه له بهذا اليسر من خلال البطل كشخصي ورمزي في آن واحد ..

ان الماضي الذي يمتلئ بن طوبال :

« أشد ملكية من كافة الملاك . يعجب منه عمالانته وعمايره ويعمل اشاراته ورتبه . يوشوش في زاوية الائن من زاوية الوسادة . ويتكلم في ركن المدفأة ويتكلم في الهواء الطلق . وهو وحده يعرف الكلام ، وله وحده الكلام . ذلك انه وحده ليست له الخرافات الخائفة ولا ادعاءات المستقبل . فالتاريخ ، التاريخ نفسه ، لا يكتب الا في الماضي ص ١٧ » .

والصراع بين خالد من جهة وسيمون وزوجته من جهة اخرى يمتد بين اطاري الواقع والرمز ففي الواقع ما زال خالد شاعرا ينشد الناس اشعاره ، وتطلب سلطات الاحتلال رأسه ، في حين ان (سيمون) يهجر البحر .. وبلاده .. وبالتالي فهو (حاضر مشين مرتبط باعداء الجزائري) حاضر .. لانه يعيش من اجل لحظته حيث الرفاه والتفاهة والنعمة دون هم سابق او لا حتى .. انه يرغل بتعميم بسيمون بانانية سيئة ..

وهكذا يمثل بن طوبال خطرا على هذا التعميم :

« خالد هو الخطر فهمته مونيكا ذلك في الحال . ذلك لان خالد يفكر في الماضي ص ١٧ »

لكن الصورة التي يتحرك من خلالها خالد بن طوبال شعورية وشذافة في آن واحد ، حتى ان الرمز يبدو ثقيل ، وصعبا تنوء بثقله احداث الرواية الباهتة تماما ، و (الادانة) لقوى الاحتلال كانت تتكرر في الاحاديث بصورة غير مباشرة :

فهو يرفض واقع سيمون ومونيكا ، ويعرف كيف ان هوى الاستعمار تفرس الخراف والدمار على البلد المستعمر في حين ان ديارها لا يبدو عليها شيئا :

(ان فرنسا في ديارها جميلة وفرنسا هنا لا تفكر بالعرب ابدا) ص ١٨ .

وتتطور الاحداث في وجدان الشخص اكثر من تطورها خارجه لوانهم ، فالصراع الان بين خالد من جهة وسيمون وزوجته من جهة اخرى .. لكنه رغم كونه (خطرا) في نظر مونيكا يبقى يشدها اليه .. دون ان يعني ذلك تجاوزا على واقعه كماله ..

« مونيكا المرأة تريد ان يحتضنها . الا ان خالد كان يفرق بانه ص ١٩ »

وبين الوصفين اكثر من الفارق المذكور ، فهي ايضا لا تشك في سيمون في كونه نهما جاثما يستزيد من الثمة واللفة ، رغم ان توفرا اللذة جعل سيمون بعيدا لا يفكر خارج نطاق (رصيف الزهراء) .. لكن خالد يبقى يمتلك اصوله وروسخه (كان يفكر بانه) ..

ولكن هل يعني ذلك امكانية تحول مونيكا الى جانبه وهي تفكر بعد حبال الوصال ثانية معه ؟؟ يمكن ان نفل ذلك دون ان يعني ههنا خروجا على واقعها السابق .. وبحشر مالك حداد الوضع النفسي للمرأة زيادة : حيث التمتع والصرامة والوقار : سمات خالد تزيل استار الخوف التي تظف بها ذاتها فتطلب منه الخروج معها .. وتقول لزوجها انها ذهبت لزيارة امها .. وعندما يتصل بامها ستخبره كذلك ايضا .. وكان ان سطر خالد قائلا :

(يمكن القول ان عائلتك متضامنة) ص ٢٠ .

ونبدو مونيكا قلقة متزعزعة ، فهي في التواطؤ القائم مع امها تختلف عنه في وده الراسخ لاهم (الواقع والرمز) ، وهي عندما تقبل يده (التي تكتب) والتي تقود « القراءة والكتابة شيء واحد على حد تعبيرها » تسرع كم ضعيف عوفف زوجها ازاء الواقع والاحداث ..

وخالد الذي يرمي افكاره هنا وهناك لا يبدو (جزءا) من الناس فعلا ، فهو لم يطور في هذا المجال ، وبقي (رمزا) فانما يتناسب وحركة الكتاب في نطاق روايته ، وخالد نفسه يشعر بذلك .. فهو « ينحني بالقول على نفسه فقط لانه مرافق غريب » .. رغم ان شعوره يوحي له بانه « قريب من الآخرين وانه ملكهم »

هذا الشعور يمكن ان يكون قائما دون ان نلاحظ تحركا واضحا على النطاق العملي بحمل انعكاس هذا الشعور ، ولعل في هذا الانقسام بين العنصر والممارسة هو في اصل فهم مالك حداد ، الذي وصف الكتابة الروائية على اساس انها (الاصحاء واللاحقة) .. وبالتالي كان الكتاب مجرد (شعور وظاهرات عارضة ص ٢٥) .. دون ان يكون لهم الترا فعلا في التاريخ ، على ان « المرأة التي تكون جميلة هي جميلة بدون خللها » وبالتالي فان هذا التصميم الساذج يتجاوز كثيرا على الواقع ، فرغم حتمية عبث التاريخ على اساس (ان له من العمر ما يكفي لمعرفة السر وحده) الا ان هذا السر يفضح كثيرا للجذب والدفع حسب طبيعة نمو القوى المنتجة ، والصراعات ، وتواجد القوى النشطة ..

وهكذا يتبع خالد بن طوبال في تخرجات لم يجادله فيها احد حيث (الوطني لا يصنع الوطن ، لكن الوطن ينجع الوطنية للوطنين) .. ومثل هذا التنبه في المسلمات جاء بشكل مقصود لكي يبقى بن طوبال خارج التنظيم الثوري ، وهكذا بدت صورته باهتة .. معلقة في الهواء دون خيوط تشدها الى الناس ، فهو

(ثم يكن وفيما الا لطولته) ، والسياسة (تبعث في نفسه السام كدروس الحساب في المدرسة الابتدائية) .. وفهمه هذا للسياسة يفاير حتى فهم هاني وصحبه في رواية (طواحين بيروت) توفيق يوسف حواد .. ان بن طوبال يعرف هويته (لانه عرف نفسه جزائريا . وكان لانه كان) .. و (لان اثنين واثنين يساويان أربعة)

ومع ذلك فان هذا النكاح من الهوية يعتبر ايجابيا ، خاصة اذا لوحظت هذه المسألة ضمن اللارف التاريخي الذي كانت فيه هوية الجزائر العربية تعرض للسطر والغزو والدمار ..

وبن طوبال يداني كصاحبه سيمون عن (شك) في هويته ما دام يواجه الالفاء كما ثبت في البداية (شعراء الجزائري الذين لا اسم لهم ولا لغة) وبالفعل كتب هؤلاء بالفرنسية في تلك الاثناء ..

وبن طوبال يختلف عن سيمون في انه يعرف هويته ويريد التثبت

منها ، ولهذا السبب فإنه عندما يعرف أن أفعاله تقرأ في مقارنات المقاومة

(لم يمتدح من ذلك وهو ولا خرج . وإنما اعتراه الخوف الشديد ص ٢٨) ..

وخاف لأنه بدأ مرحلة التحقّق العملي من هويته وانتمائه .. في كل حياته السابقة كان يجاور الإحاسيس والشاعر والكلمات وكل هذه لا تصنع منه رجلاً .. الرجال هم المقاومة وهكذا كان يخاطب نفسه صريحاً بعد ذلك

(هل هو في مستوى الرجال ، في مستوى انفجاراتهم وفي مستوى دورهم التاريخي) ص ٢٨ وبالتالي هل هو بعد ذلك خارج أو داخل دائرة التاريخ ؟؟ أنهم كذلك .. والكاتب ليس كذلك .. إذا لم يكن مقابلاً ..

ومن هنا أيضاً تتوضح بعض رؤاه بعيداً عن الشكوك .. أو على الأقل يمكن أن يقال عنه إنه اجتاز مرحلة الخطر التي سبق أن نبه مونيك عنها :

صحيح أن الكتابة والقيادة شيء واحد .. ولكن شريطة ألا ينزلق المرء خارج الطريق يا مونيك ..

أنه يتكلم بوضوح

« عندما تصرف هذه الوحوش فسوف تصرف جميعها ، من هنا ، ويبقى الأطفال الأسطوريون ، هؤلاء الأطفال الذين لم يكونوا يرون رؤية واضحة جداً ■ أنهم كانوا يرون بعيداً جداً »

و « سوف يكون الطقس على درجة فائقة من الجمال بحيث يفاد هؤلاء الحمقى البهيم نظيفاً .. »

ويكتسب الجو دلالة الرمزية في البناء الروائي ، فالطر الذي رافقه كان ملتصقاً بمزاجه القاتل ، في حين أن الجو الجميل يعني فجراً آخر للجزائر ..

وضمن نفس الأسلوب الذي يتزاوج فيه الأسلوب الواقعي بالرمزي بطرح أماعنا (وريدة) زوجة خالد بن طوبال ، لكن طرحة لوريدي تعرفي لتناقض كبير ، فهو رغم أنه خطها يبدو أكثر استبصاراً وهباً للوطن حتى من خالد حيث « أنها جزائرية » وأن (الجزائري لا يموت أبداً) لكن سقوطها الآخر كمقاومة مع سلطات الاحتلال كان رهيباً ...

وريدي تمتد في الصفحات قبل الأخيرة أحسن من غيرها مسنن الشطوط ، وهي بدت ليست فقط (زوجة محبوبة) و (إنسانة) بل مقاومة أيضاً .. حيث كانت تود (الكفاح بالقوانين) ونجيب قصائد زوجها المقاومة ..

ان (خالد) كان يتناول على زوجته .. ووطنه بأبتعاده هذا .. رغم أنه صبر على أساس كونه (مطرداً) فالوطن بحاجة له حيث توجد الثورة وتستغل .. أما هو فقد كان أسير ذاته « حيث أنه إنسان يرتعش كبرياء وفيه حياة ص ٢٢ » .. ولديه الوقت الكثير الذي كان يقتله .. وبالتالي (يقتل نفسه ذاتها ص ٢٤) ، وهذا الإفراز بـ « الانتحار » هباً لنا الشعور بأن ثمة خطأ في أغلب ما يتخذ من مواقف .. حتى أن حبه لوريدي بدأ وكان فيه الكثير من المفالة .. أو قد يكون سلوكها الآخر مبرراً على أساس طول ابتعاده عنها كواقع (زوج) وكرم (ماض) ..

وصورته الباهتة هي كذلك في كل مفاهيمه .. عدا فهمه للحرية حيث يبدو فيه سلباً تاماً .. فهي التحرر من القهر والاستغلال .. وهي ليست متعة .. بل هي نضال .. وبالتالي فإن الشعوب التي تنالها نبل الكثير ..

« وباني أيام الكرز بعد أيام الزمان ولا يخاطب إنسان إنساناً بصيغة المفرد ولن يقرأ الخوف مرئياً في عيني أي إنسان .. »

وهي تعني أيضاً « أنه يمكننا أن ننام ساعة نشاء وأن ننشد الأغنيات التي نريدها »

ولا تتحقق حرية شعوب الدول المستعمرة دون أن تتحرر الشعوب الواقعة تحت سيطرة هذه الدول :

« لا تكون باريس حرة إلا عندما تصبح الجزائر حرة »

وهيأ مالك حداد الجو الروائي منذ منتصف الأحداث لتقبل الوضع النهائي الذي يمكن أن تأتي به ظروف الاحتلال ، ففلاقتة بمونيك ازدادت قوة ، وحقق هو في ذلك انتصاراً لمفاهيمه ، في حين أن وريدي أصبحت ثانية .. بعد أن كانت الأولى في حبه ..

حتى أن (مونيك) بدت مكملة لشخصه (الرمز) كسيد للماضي .. فهي بالنسبة له (سيدة المستقبل) .. والحصيلة النهائية لهذا التجمع هو أن قال :

« بما أنني أحب وريدي فإنها ستكون أختك يا سيدة المستقبل »

لكن هذا الحب لا يمكن أن يدوم إذا ما أصبحت وريدي صورة أكثر قرباً لسلطات الاحتلال ، فعمل محله رفض لكن الرفض الذي حصل كان شديد انطواء يتناقض مع طبيعة مواقفه السابقة المتميزة بالبرود . فكان لا بد له أن يلقي بنفسه من القطار بعدما علم أن وريدي خائنة اغتالها الثوار ..

ال « سبق للصحية اليائسة - هكذا يقول خير الجريدة .. نأيد اعتقادها في قيام جزائر فرنسية وذلك باشتراكها في جولة دعائية مع زوجة الجنرال أسي .. وطلعت منذ عدة شهور علاقتها بزوجة الكاتب صاحب الاسم المستعار خالد بن طوبال .. »

.. والنموذج الروائي الذي قدمه مالك حداد ليس موجهاً فقط إلى الفرنسيين لكنه أيضاً معني بجانب واحد من حياة مجموعة مثقفين ، دون أن يتناول الجوانب الأخرى ، وفي الحقيقة يمكن أن نوضح هذه الرواية مع بعض الروايات العربية « رواية غسان كنفاني رجال في الشمس » ورواية حليم بركات (سنة أيام) ورواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا ، حيث تطرح الرواية « مشكلة » تريد معالجتها بإصرار ، ورغم الدوران في المسائل المتشعبة المعقدة بـ (الموضوع) إلا أن الحدث الرئيسي يبقى قائماً ..

وسهيل حليم بركات في (سنة أيام - الصادرة عام ١٩٦١) لا يخرج في التحليل النهائي عن دائرة خالد بن طوبال ، فهو مثقف بورجوازي صغير ، وهو في بلاده المهدهد بالفرو الخارجي يعصر داخل الناس بموضوعية ، حيث يتفاوت حسن وموقف هؤلاء بين معجابه فعلي وبين آخر غير عابيه بشيء ..

ويقدم سهيل حليم هزيمة ما دام هذا التناقض قائماً ، حيث الجهل يمنع العديد من التفكير والفكر يأكل رؤوس الناس .. وهناك جبهة عابية لا تهتم بشيء .. لكنه ينسى أن التناقض نفسه ليس مقطوعاً عما تتعرض له المدينة من فرو ..

والرواية تخر بالتناقضات ويصل أن تقوم هذه إلى نتيجة موضوعية فإنها بالنسبة للروائي وفي نطاق ذلك الطرف القصصاري القائم كانت تقوم للهزيمة حيث العدو يمكن أن يحول المدينة إلى رماد .. وماد يكون سماداً .. لكنه لن يدوم ..

و « سهيل » رغم ذلك يلقى هامشياً .. وعندما بأسره الإحصاء ويرفض الاعتراف لم يبد عليه أنه (رافض) فعلاً .. رافض بشكل مقاوم وفعل .. ورغم ذلك فإن سماته ايجابية تماماً لصالح الثورة .. وحتى في رؤيته الأخيرة كان يحمل في قلبه الإيمان بقدرة الأمة على الثورة .. حيث العدو بزوع الدمار والموت .. لكن الأمة تحمل داخلها مخاض الولادة ، حيث أبناءها يسقون أرضها بالدم من قيوم الرفض والنضال وهكذا كان سهيل يرى

■ الدخان يتصاعد .. يتحول إلى غيوم سوداء .. الغيوم والرماد .. الرماد يتحول إلى غيوم .. التراب يتحول للغيوم والرماد ..

على أن هذه الرؤية تتطور بشكل أكثر وضوحاً في « عودة الطائر

الى البحر» حيث رمزي الذي كان معلقاً بين رغبة ورغوى الآخرين ، يرى في الواجهة الأمل .. رغم أن لوحات التصوير السابقة جسده كيطال مأسوي متشام لا يرى في وجوده نتيجة ما .. والدلالة الإيجابية الوحيدة لدى رمزي هي مثله للثورة عندما « يرى الثوريين في أعقاب الحرب بمثابة بارقة الأمل الوحيدة التي عيّد الى العربي كرامته ، وإيمانهمه بالمستقبل » (٣١) .

وفي كلا الروايتين لا يطرح حليم بركات غير تفكيره « تفكير الخلف الجورجوازي الذي عندما يواجه مشكلات الواقع ونواقصه يرتد نحو ذاتية المظلمة ، وهو بالتالي يجسد تصوير هذه « الذاتية » أكثر من أي شيء آخر لأنها منه » في حين أن الجسور الحقيقية لتحرير هذه الذات من فوقية « الإهتمامات الخاصة » و « التاملات المظلمة » تبدو محطمة تماماً ، وعندما يحاول أن يعد مثل هذه الجسور فإنها تبدو هوائية معلقة بين الأرض والسماء .. حتى أن مواقف سهيل ورمزي صفدي النهائية إزاء الثورة لا تبدو بذلك الدرجة من التجدية حتى في تلك « المقاطع » التي تريد تصوريهما ك « عارفين » و « قادرين » على المعرفة والتحليل ضمن الواقع ، وبالصبط فإن كلماتهما لا تخرج الى مسافة أبعد من تلك التي وعد وجودها « انسي الحاج » و « الكمال » و « حشيش » وآخرون .. وهي مسافة تمتد قليلاً مع جادة الثورة لترتد ثانية الى وراء ..

ففي (ستة أيام) لم يبدو سهيل قادراً على عمل شيء « وأصل ضرب ما لديه هو رفض الاعتراف أمام العدو .. أما من حيث علاقته ببلده دير البحر فيلخصها إلياس خوري كما يلي :

« رجلاً في دير البحر ورأسه في لندن . يخطب في الجماهير ويحترقها في آن معا . يهرب من المظاهرة لأن « الإنسان يشمر أنه قشة في التيار » . بركات لا يستطيع أن يفهم حركة الجدل الجماهيرية . حركة الجماهير الواقعية . لذلك فهو يبني خارجها لا يعبر عن نفسه فقط .. بل عن شريحة اجتماعية هي ضمنية طائفة النخبة وبالتالي فضيحة مجزها » (٣٢) .

ورمزي صفدي يظل روايته الثانية (عودة الطائر الى البحر) يمثل في التحليل النهائي متفقا معزولاً عن الجماهير ، فهو يتعامل دوماً مع الحبس القويّة ، وعندما يبدن ويشجب ما يراه خطأ يتصدى دوماً لما هو واضح ، دون أن يحاول فتح البوابات الواسعة التي يمكنه أن يطل من خلالها على الناس .. الجماهير العربية التي تمتلك قدرة متجددة باستمرار وبقوة دفع متزايدة ..

ورمزي صفدي لا يبدو يشد عن عدد ليس قليلاً من شخصوس توفيق يوسف عواد في (طواحين بيروت) سواد كان هو « في « الرواية » أو في الواقع يستعين بكلماتهم في رد « ثقافة » شعوبه ، ومنهم « قباني » و « ريت » و « انسي الحاج » و « الخال » وكل مجلة شعر ومواقف .

إن هذه الانماط المثقفة معزولة ، وهي حتى عندما نقرر أن تكون من ضمن « الحركة الثورية » تعيش أمراضها العديدة التي تجعلها ترى « الواقع الثوري » بشكل مثالي ، فرمزي صفدي الذي يحدد العمل اللداني - بكل مثالية - من كل خطأ وببديده كانه « هدية » جاموسة لانتقال الأمة وهو يقول عن اللداني :

« انه رمز لأنسان يتمكن من أن يرفض كل مفريات العالم التي تتكالب عليها وتتصادم من أجلها وتبيها حياتنا » .

قدم « الوجه المثالي » فقط دون أن يربط جدلياً بين « اللداني » وحركة الثورة العربية ، وهذه النظرة المثالية التي نأى في روايته الثانية لا تختلف في حقيقتها عن نظرة توفيق يوسف عواد الذي من أجل أن يتجاوز « هذه النظرة المثالية » يتجاوز في الواقع على الحدود الوافية ويجمع ضد اللداني كل ما توفره الصحف البيئية عندما تضرب الخطأ في عشرة لكي تغطي ب « النتيجة » واقع الأمور وتغطي

بالتالي حقيقة الصراعات العديدة التي تكشف زيف الكيانات والمؤسسات الرجعية ..

وبين الماضي و « الرغوى » المتشاور يتحرك جبرا إبراهيم جبرا في روايته « صراخ في ليل طويل » و « السفينة » ، وشخصه يتجسسون داخل أنفسهم مقابل الحركة الخارجية للقوى الاجتماعية ، وعندما يقررون الخروج خلف أسوار ثوانهم يلتفون دوماً بما هو مريض ، فاحل أو يئس ..

وهذا يصح تماماً عن مناقشة شخصه في الروايتين « أو مقدمته لمجموعة (الصمت والمطر) (٣٣) ، ففي هذه المقدمة يؤكد جبرا [تمسكه الشديد بالفردية - عبارة إلياس خوري - ورفضه للالتزام مخالفة أن يصبح الفرد « مجرد حجرة أخرى تزد ما يردد المجموع » (٣٤) . ف « أمين » يشبه خالد بن طوبال في كونه « رفيقاً للماضي » أو حتى « سيداً له » عدا أن ميل أمين لا يمكن أن يبدو تاصيلًا لجذور الأمة ما دام يقوم على « تأصيل » الواقع المتغير الذي تمثله « عائلة قديمة » ذات امتيازات ليست عادية ..

وأمين يمثل « قلة » فهو جورجوازي مثقف ، يتحرك بين الماضي والحض ، ويريد أن يشد أوتاره بين الطرفين بنجاح ، فهو بعد أن يهجر زوجته سمية ، يلتقي ب (غنايت هائم) واختها (رزان هائم) ، ويريد غنايت هائم منه كتابة تاريخ الأسرة ، وهو عندما تشره المهمة يريد أن يؤكد حبه للماضي ، والماضي المعني بالطبع هو ماضي عائلة رزان ، ماضي يرضي « الفروا » و (ابريجا) أصاص المرأة العائس ، لا يمتلك أي حضور في « الماضي » له معناه ، وعندما تعوت غنايت لم تعد الفكرة - نظرب رزان التي سرعان ما تطفئ عن هذه الفكرة - فهي ترفض هذا « الماضي » لأنه يمثل بالنسبة لها « عائقاً » ، وعندما تعرق كل ما يعت للماضي بصله وتنطلق بسرعة في السيارة تبدو متتصرة تماماً : وإذا كان استعمال « الماضي » رمزياً لدى جبرا فمن حق الناقد أن يفسر حركة رزان ورمزياً أيضاً ، إذ أن انطلاقها بسرعة بعيداً عن الماضي وتمكنها من ذلك ببديها وكأنها وجدت « الحياة الجديدة » بعيداً عن « صوت وقناعة الماضي » وبالتالي فإن « الماضي » إذا كان يستخدم عند جبرا على أساس أنه « التاريخ » و « جنود الامتداد » فإن « رزان » تركله ورفضه وتتصر عليه بمشيتة جبرا : ولم يكن عندها هذا النزوع ، بل على العكس جعلها تبدو متقلبة تماماً من كل قيد .. متحررة كالهواء ..

وإذا كان يعني ب « الماضي » الذي تمتد فيه عائلة الهانمين « الواقع الميت » فإن بطله أمين بقي مشحوداً اليه لدرجة أنه لم يعد يمثل السي رزان بعدما انتهت علاقتهما بالماضي .. وفي النتيجة يبقى أمين معلقاً بين « الموت » و « الحياة » وألوت هو موت « الأقلية المترفة التقليدية » والحياة أيضاً ملك لهذه الأقلية فهي ملك « رزان وسمية وأمين » ، وهكذا كانت علاقة أمين تتأرجح بين « حب سابق » لسمية و « حب « خيالي » لركزان دون أن يعرف بالصبط ما إذا كان حبه حقيقياً أم لا .. وهكذا يشعر بالفراغ من طلبة الزواج برتزا .. وعندما تأتيه سمية يشعر بعدم الرغبة فيها ، وبالتالي كان جبرا يريد ضمناً جعله يبدو و « رافضاً » لواقع ميت ، وواقع سيء « واقع زوجته سمية العائنة » على أمل أن يجعله إيجابياً عندما يرى حركة الناس وكدهم وأمالهم .. لكن هذه المحاولة بدت سطحية تماماً وغير فاعلة .. لأنها لا تعني أكثر من امتلاك أمين شيء من البصيرة والقدرة على الرؤية فقط !! أن بطل جبرا معزول تماماً في واقعه كما هو في رؤاه ، وهو ليس أكثر من متفرج يشهد حركة التطور دون أن يقرر الاندماج على عمل فاعل ما .. وهكذا نحس به يشبه بطل السمان والخريف عندما يبحر الأمل ذاهباً وهو في تردد من أمره ..

إن رؤى أمين الجديدة ليست قادرة على انتشاله :

« شوارع المدينة تمتد وتتسبب أمامي نظوماً جموع الناس ، ولم يكن من الصبر علي ، حين حدثت في عيونهم ، أن أدرك الكثيرين منهم كانوا هالعين على وجوههم كما كنت هالماً لستين مدينتين ، يبعثون عن نهار الليل طويل وبداية الحياة جديدة » .

يطلق وديع عساف متجاوزاً في «السفينة» هذا «البحث» على أساس أنه زاول النضال في المقاومة عام ١٩٤٨ وحدد مواقف أكثر نصفاً عندما قال :

«لم أقبل أخراجي من القدس بالخصاص والدينيات . لم أقبل رؤية فايز يتصرح بدمه بين يدي . لم أقبل رؤيته القيام تنسبت بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي ..»
لكن هذا النموذج لم يتمكن من تجاوز ذلك الموقف إلى مواقف أكثر سعة وعمقا حسب التعديلات الجديدة التي جعلت القضية تبدو على حقيقتها .. ليس على أساس .. يهود وعرب قدر كونها على أساس قوى امبريالية توجد قوة استيطانية مسلحة لحماية مصالحها .. وهي لكي تحقق ذلك تطرد وتقتل وتفكك متمردة على التنسيق الذي توفره لها نشاطات الرجمة العربية العنادية للجماهير . الجماهير صاحبة السلطة الأساسية في التحرر السياسي والاقتصادي ومقاومة الاحتلال ومقاومة التخلف والفقر .

والدكتور فالح يمثل وضع « فئة مثقفي اليورجوتية » التي لما استمرنا بعضنا من اصطلاح ابياس خوري « رجلاها في الوطن » ورأسها في لندن » أو في اقرب .. أو أي مكان آخر يوفر لها « نسيان » الوطن والتذكر لكل شيء أمام هومومها الآتية .. أن هذا النموذج يمتلك كبر شيء ، وهو يعرف ما يمكن أن يقوله عنه أناس إذا عرفوا بأمر انتحاره . كان جراحا ناجحا وزوجته جميلة (وربما همافوا) : وخذيلته جميلة ، ودخله كبير ... »

هذا « النموذج » بطرحه ويعبره جيوا ولكن بشكيلة خاصة .. ورقة معينة رغم محاولات « الثأديب » التي تبدو هنا وهناك ، فهذا النموذج ينتهي لا معالجة .. ينتهي لأنه يعيش عزله مردها اعتقاده بأنه يستطيع العيش دون الآخرين

« أرفض الناس وها أنا آخر أرفض الأمل . تمثيت لسو استعني على البشر ، على هومومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ..»
وعندما يسقطه جيوا يكون ك (روائي) إيجابيا ، لكنه عندما يبدئه بتعريفه في داخل نسج عتوب لا يكون كذلك ، إذ أن مثل هذه المعالجات يمكن أن تتكشف وتترى أكثر كتمال مريضة إذا ما وضعت داخل « وضع » فعلي ، صحيح أن وديع عساف هو « الوضع » الذي أريد له أن يبدو منافسا للدكتور فالح لكن هو نفسه ليس خالصا .

الفلاح والمثقف والثورة

ومثل هذه التخريجات لا تعني محاولة لـ « إسقاط » قيمة الرواية و تسقيط قدرة (الروائي) لكنها تتبع السيل العام للمناقشة وهي تستهدف جمع « الفيض » العامة التي وفرتها الروائيون ، حيث تنسج بعض هذه « لعبة » الحياة العربية وبعضها تسعى لكي تطرح بعض « سداها » ..

والعمل « الروائي » مهما بلغت درجته الفنية لا يمكن أن يعامل من الخارج على أساس المقدرة الفنية ، والقدرة على تعريك أو حتى طرح وضع قائم فعلا بأسلوب أو آخر ، أنه يعامل من الداخل والخارج ، وهذا التعامل المتكامل هو الذي يرسم الحدود الموضوعية للمناقشة ويختتم بالشمع على « الحدود » التي يرسمها الشكليون في النقد .. إذ أن الروائي ليس « صادقا » عندما يكتب بالحدود الفنية في الرواية ، فيطرح « لفظة » أو « الوضع » ، ويعتبر الذات ويخوض في حالات من المصايبة والانقسام ، كما أنه ليس « مجيدا » و « صادقا » عندما يطرح الواقع بجزئياته وحقائقه ، وعندما يصوره بحدوده الموضوعية أو في « الواقعية » و « المتخيلة » و « الساكنة » ، لأن الواقع قائم كما هو ، وبشكل أكثر رسوخا وصدقا من هذا « الطرح الفوتوغرافي » ..

ومشكلة « المثقفين » تنحصر في عدة روايات عربية ، وكل مناقشة لبعد واقع ودور وممارسة « المثقف » تنوع وفقرت نفسها عن الآخرين ، وهكذا يبدو المثقف « غائلا » أو « شافيا » أو « مترفعا » أو « مناضلا »

أو « مزدوجا » .. وفي بعض الحالات تتداخل هذه السمات ، في حين أن نماذج أخرى تنسلخ من كل تلك الاختلاطات الهجينة ، وتبدو جزءا من واقع طبقي آخر ..

● موسم الهجرة إلى الشمال :

إن مثقف الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال» - منشورات دار العودة - يبدو « هجيناً » بشكل غريب ، فهو يجمع في داخله « المناضل » و « المنسحب إلى ذاته » و « المهزوم » و « المنبوذ » و « المرافض » و « المتمرد » و « السادي » و « النهلستي » ، وكل واحد من هؤلاء يمكن أن نرصده في شخص « مصطفى سعيد » وحتى يمكن أن نقرنه بأسمائه العديدة المتنوعة حسب كل « صيد » جديد و « فيعة » جديدة فهو حسن وأمين .. وسعيد .

وعندما نريد أن نطرح (موسم الهجرة إلى الشمال) ضمن هذه الدراسة تبدو مصائب عديدة ، إذ ما الذي لدمه الطيب صالح ؟ أنه دون شك قدم « نتاجا فنيا » جيدا صلبا الحجم في ١٧١ صفحة من القطع المتوسط ، غزير الأهمية الفنية ، كما أنه أوجد القارئ داخل شخصية مثيرة بشكل غريب فعلا ، شخصية رسمت في الواح من الذكريات ملونة بأقصى ظافة مشعونة بدقائق وجزئيات أكثر من رغبة جنسية وأحاسيس عاصفة ..

نال الروائي الدكتوراه في الشعر الإنكليزي ، وعاد تنوء من انكفائها وبدأ طبيعيا تماما في انسجامه مع أهل قريته ، وهكذا كان فرحنا مستبشرا كما هو شأن الأهل والأصحاب :

« ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ليلنا يلوب في دخليتي ، فكانتي مرقور طلعت عليه الشمس » ..

هذا « الشخص » المنسجم مع ذاته كما هو مع الآخرين تتوضع (إماده أثناء لقائه بالآخرين ، فالآخرون يلعبون أدوار « ثانوية » - رئيسة » في أن واحد ، وأدوارهم تنعكس عليه مباشرة فتجعله يبدو إنسانا « غائلا » و « متقلبا » يجمع بين « اطلاع حسن » في الثقافة العامة وبين « حس غريزي » بأنه كالأخرين يفكر مثلهم ويتحرك مثلهم ، ولا يشعر بشيء مما يجمله يبدو « نشازا » في هذا الوسط ، وهكذا كانت نظرة الآخرين له « متسامحة » بالمقارنة مع نظرة الفلاحين لابن عم الفلاح عبدالمظيم في رواية « الفلاح » لعبد الرحمن الشرفاوي الذي تعامل معه « سالم » وغيره على أساس أنه « ييه » هو الآخر وأنه يمكن أن يكون على شاكلة « زق » الذي يصير على غزوة الاحتفاظ بقلب « الباهوية » ..

إن « المثقف » في (موسم الهجرة إلى الشمال) لا يشكس من أزمة ما ، وهو على هذا الأسس لا يعامل بـ « قيم » زولا و « مبادئة » لكنه هو نفسه وبحكم هذا المركب « المثقف - الفلاح » يشعر بانشداد غريزي وواع « انسجاما مع التناحية السالبة » نحو « مصطفى سعيد » ، فهو يجد فيه أكثر من « الفلاح » صاحب الأرض ، وأقل منه في أن واحد ، ولكي تتوضع هذه الرؤية لمصطفى سعيد يمكن أن نتابع سلسلة الانطباعات المتكونة عنده سواء المتكونة كاجوبة على أسئلته الموجهة للآخرين بشأن سعيد أو تلك التي تأتي مصداقة .. ولتبتدئ من جلسة الاستقبال ، فكلهم كانوا يسألون ويستفسرون لا مصطفى سعيد ..

كان ينعت صادقا و :

« يتسم أحيانا ، ابتسامة الذكر الآن أنها كانت غامضة مثل شخص يحدث نفسه .. » وهذه الـ « مثل » يمكن أن تتأكد في أكثر من مكان سواء عندما يجلس ونطق بالانكليزية ولما شعرا بعد أن ألجأ إلى السكر .. أو بعد أن تحدث لسعيد ..

إنه في الحقيقة ليس « نسيانا » وهكذا قال الأب :

« أن مصطفى ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام » أشتري مزعة وبني بيتا ونزوح بنت محمود .. رجل في حالة لا يعلمون عنه الكثير »

وهكذا يبدو « مثقف » الطيب صالح الأول يعيش حالة اضطراع

وهو يبرع في رسم «شخص» الانتهازيين والتدبيرين على الحركة الثورية تماما كما يبرع في رسم الأوضاع النفسية المقتربة بالأحداث السياسية، هذا ان عبه الوحيد بالنسبة للقراء عرب خارج مصر هو كثرة استخدام العامية في الحوار ..

ان الثورة عندما تريد تغيير البنى الاجتماعية وعندما تتوجه لتصفية العلاقات القائمة على الاستغلال في الريف والمدينة فان مهمة كهذه ليست سهلة .. ذلك لان الخطر لا يأتي من «اليمين الرجعي» المتشوف بل من «الانتهازية اليسارية» من مفكري «الثورة وشعاراتها» حسب مصالحهم وامزجتهم ، من طابور جديد يتشكل داخل اجهزة الثورة مهمته هدم الثورة وتخريب انتاجاتها : انه جهاز يجعل الجمهور يصاب بكيفية ابل .. حيث الثورة للجماعات وقصدهم في ان واحد .. هذا هو «دق» و «برعي» و «المتف ذو الياقة البيضاء» والفتاة التي تسخر من الفلاح .. هؤلاء .. وغيرهم من الاجهزة الرسمية يتعاونون على تخريب الثورة باستخدام شعارات الثورة ولحف لافتاتها تماما !! .. ولم يكن صدفة ان تكون الاشارات الاخيرة في الرواية واضحة بهذا الغضوض .. عندما كان هدم الثورة والفلاحين .. وضمهم وزعيم الحركة السياسية في ان واحد بهتم ب «اللائقات» و «الاصناف» .. هذا الاهتمام السطحي المفقون بالنقطة الشخصية داخل التبريرات الانتهازية يختلف عن قيمة الشعارات بالنسبة للفلاحين الذين نطلموا في الامية وكتبوها بأنفسهم ..

ان وهي الثورة يتجسد في الصفحات الاولى بذلك الوعي الذي الذي ميز كلام وسلوك الفلاح عبدالمعظم ، كان وعيه مثلاً مشيراً لاستغرابنا نحن المثقفين ، وابن عمه «الراوي» الذي كان ينقل هذا الاستغراب في فم الباطن كان واقفا وسلوكا ينطق بلسان «متفني البوردوازية الوطنية» عندما يغيل اليهم انهم «هيئة المفاتيح السحرية» وحدهم .. ولكن واقع (الحدث) والتفاعل مع «الحدث» ، واقع التغيير والتفاعل مع التغيير ، واقع الثورة والتفاعل معه يخلق وعيا وسلوكا ومتقنا كنا نعتبره حصرا بنا نحن قارئى الكتب ..

الكلام شيء والممارسة شيء اخر .. والمحك الرئيس هو الممارسة ، الكلام ما يقوله عبدالمعظم ، فخدمة الوطن هي أولى المهمات :

«امال بيت اشتراكيين وانتم قاعدتي لي بين مصر واوروبا»
ويؤكد فانه صاحب مصلحة حقيقية في التغيير ، مصلحة فعلية ، «حاكم انتم بقي جوع كتب والحكاية عنكم كلها كتب في كتب وكلام في كلام .. احنا بقي اقلي ايدنا في النار ...»
ولان «ابهم في النار» فان الثورة في نظرهم يجب ان تكون «والصحة» موجهة تماما ، بحيث تستعيد هوية للوطن وتوجد حسا بالسيولة في الداخل ، ووضعاً جديدا لا اثر للاستغلال فيه وهكذا كانت تثير منابر الفتيات المتاربات ب «الوجه» الأوروبية تماما كما تثير الأوضاع الشاذة والا اخلاقية :

«واحدة منحرفة لازم نخش من جفورها بدل ما نخش الزمة كلها .. النعمة الجريانه تعدي التزل كله .. المجتمع الاشتراكي مسؤول عن ظهور نفسه !»

واضح ان الشرفاوي الحزم لفته السياسية في مثل هذه المقاطع ، لكنه كان لابد ان يواجه مثل هذا «التقرير» وثقة «الشعارات» مادام يتحرك ضمن هذه الحدود ، وهو كروائي بطور واقع الامور فنيا ، وما نامت لفة الصحف سائدة في مثل هذه الظروف ان لا يلبس من استخدام ذلك ..

لو لم يقل عبدالمعظم ذلك لما تعرفنا على موقف (الافندي) الشاب صاحب الرقعة الفرنسية والقميص الحريري الذي قال :
«داباين عليه فلاح اشتراكي من بنوع اليومين دول»
هذا الاعتماد للمعالي في العقلية قائم كما يقوم الاعتماد السابق للاستقلال في شخصي دق ..

وهؤلاء يرفضون (الفلاح) بوجهه اللازم ، يرفضونه واعيا ، لكنهم يريدونه سلمة يستغلونها واقفا سواء في الارض او على شاشة السينما حيث يبرز الفلاح .. يبرز الفلاح سابقا وحاليا حيث «للتكافة»

ما زالت «البوردوازية» وحيث «التهمك» يحارس كسوف المعطيات ونصف عبد الفقراء والمستطبح والمستمطحن ، في حين ان «الرجعي» و «الانتهازي» بقي دون ان تسقطه الثقافة بقول عبدالمعظم :

«احنا حاجة ثانية غير الفلاحين التي تعوبت عليهم في مصر في السينما والاذاعة والتلفزيون .. الفلاحين التي يمشحوكم .. بتمتكم يمشحوكم علينا ليه ؟؟ ما يمشحوكنا كنا على المرجعين والانتهازيين والمنحرفين .. ما يمشحوكوا على سي دق ، والا على الشرف الزراعي»

ان يضع الروائي يده هنا على قضية ليست ذات اهمية قليلة : قضية الثقافة والثورة ، الا ان غالبية البلدان النامية تعاني مشكلة الصور الوعي الثقافي من مسيطرة الثورة ، وهو لصور طبيعي ومنطقي اذا قرنا به حقيقة ان الفترة التي تسبق الثورة الوطنية تشهد دوما اتساع نطاق «التثيف البوردوازي» مقابل انحصار اية مساح حثيائية لتقويض واقع الامية التي تظف حياة القطاعات الشعبية الواسعة ولهذا السبب تبقى اداة الثورة الثقافية فاصرة ، وهذا القصور له امتداداته في الجوانب السياسية والتنظيمية وانعكاساته السيئة في المستقبل ان لم تباشر اجهزة الثورة الفعلية الى اعلان مواجهة واسعة للفكر الضاد : بواسطة تربية الكوادر المثقفة ، الكوادر التي تقدر على النهوض بالمهمات الواسعة في تثقيف القطاعات الجماهيرية ، رغم ان هذه القطاعات هي بالطرفة تطف بجانب الثورة ضمن دفاعها عن نفسها وميلها نحو حياة احسن ، لكن هذه الفترة تمزق كثرزوع واتجاه متطور عندما نخضع للتعليم والتثيف ، وهكذا كان سالم وعبدالمعظم وغيرهما من فلاحين «الصيد الرحمن الشرفاوي» يتسجون بصورة متزايدة عندما اخلوا بتعليم في مدرسة مكافحة الامية .. ولهذا فمتدما كان عبدالمعظم يتخذ الاذاعة والسينما كان ناصحا تماما كما هو ملتح .. حتى في ظل الشيورة يسطلون الفلاح ويخسوه للتزك ..

«ما يمشحوكنا كنا على المرجعين والانتهازيين والمنحرفين ، ما يمشحوكوا على سي دق والا على الشرف الزراعي ..»
في هذه الكلمات التي تبدو عادية تماما والتي ترد على لسان الفلاح عبدالمعظم تشخص اكثر من مسألة :

● فعندما يقول «ما يمشحوكنا كنا ..» يعني ان غالبية الجماهير هي وعسا وموقفا مع الثورة ، وهى هذه الغالبية تجابه بأقلية ..

● وعندما يقول «ما يمشحوكوا على سي دق ..» فانه ينال متفني البوردوازية الصغرة بالنقد الساخر المرير ، فهو يقاطب ابن عمه الذي هو احد هؤلاء ، طالبا منه ان يعوا المتناقضات الراهنة بشكل واضح، ويتفعلوا موقفا على اساس ذلك بدل ان يفسحوا أنفسهم لريج «الاهواء» ..

● ويضع عبدالمعظم النقاط على الحروف معينا اعداء الثورة .. وبالطبع فان هؤلاء بالنسبة لهم هم الذين يقفون ضد الفلاحين الآخرين في الريف ، سي (دق) الذي ينتمي لمائلة ذات املاك وامتيازات في الريف ، رغم ان والده كان له في حينها «موقف» لصالح القرية .. القرية وليس الفلاح .. اي القرية ك «كيان» يحده ملكا له ، تماما على طريقة الطاعين العراقي قبل ثورة تموز ١٩٥٨ عندما يطالب واحدهم ب «دائرة بريد» لقرية ، و «تليط» و «جسر» لا لانه يريد مصلحة الفلاحين ولكن لانه يطبع الى «سمعة» احسن لقرية التي هي «ملك» ، ولانه يريد في الحقيقة مصلحة بالدرجة الاولى ، وبالطبع فان فلاحى وكسبة القصبات والخواهي يفرحون بمثل هذه «الكاسب» التي يرونها لا تأتي دون مساعي وجهاه ..

سي دق «وهو دق» به في حرفه وعرف عائلته والشيخ طلبه والوضع الاستغلالي في الريف «يمثل من ناحية» «الواصفات» الظاهرية «للاحدا» من الفلاحين ، يمتلك «دونمات» لاآخريين .. لكنه في الحقيقة حصل وبمساعدة «الشرف الزراعي» الذي يقترن به مصليا «على اراض اخرى» و «دونمات» خاصة بعدما تواا المشرف معه ، ونفذ

« عقوباً » مزيفة للاحق الضيق بالفلاحين الآخرين أمثال سالم .. وهو بالإضافة إلى كل شيء يحقق مكاسب أخرى يدرها عليه يستأن بيته ، وبالتالي يكون « بورجوازية ريفية تجارية » .. هل تشكل هذه خطوة على الثورة ؟؟

بالتركيز أن لم يجد من امتيازاتها ، لكن سي رزق استغل سنوات الثورة الأولى المطافاة بالأخطار والتنافسات والتحديات الواسعة لينمو ويشغل « مناصب » الفوضى التوري ، ويصبح « أميناً » للاتحاد الاشتراكي !! وبالتالي يستخدم « توفيق حسنين » الذي يمثل امتداداً لوضع تجاري سابق ، و « نتاجاً » لعلاقة مريبة بين أمه وشخص آخر ، و « اسماعيل » أحد أقرباء زوجته الذي يتحرك كوكيل حكومة ومنسوب قادم من القاهرة ليسوم الفلاحين العقاب ويسهم في ردة واسعة تستهدف تصفية (مكاسب) الفلاحين .. وصورة « اسماعيل » اهتم بها الروائي كثيراً لأن وجوده كان مبني « الوجوم » و « القلق » و « الخوف » و « التوجس » و « الغربة » في القرية :

كان وجوده بمثابة التمهي للثورة والفلاحين ، ترى هل سرقت الثورة من الداخل ؟؟

هذا السؤال يكون نصيبه التالي بعد صفحات من الطوف .. لكن يبقى يرن بقوة كلما دلت التوافيس ، فالخطر يكف والثورة يمكن أن تعرض للخطر من الداخل ، وهذا ما كان يؤكد مدير الأمن صديق ابن عم عبدالعظيم عندما قدم للإشراف على الانتخابات ومنع رزق من التحايل على الفلاحين .

وهذا المعنى « معنى خطر نفس الثورة من الداخل » هو السائد في الرواية ، وهو سائد من الصفحة الأولى حتى الأخيرة ، من الصفحة الأولى حيث قدم عبدالعظيم للقاهرة لطالمة المسؤولين بما يحصل .. إلى الأخيرة عندما حلهم الفرماوي من الخطر .. وعندما كان أهل القرية يصرخون ويودعون « الشرفاوي » في الصفحة الأخيرة كنا نسمع الخطر .. خطر (اسماعيل) على الثورة :

« خلى مصر تعوش منا اسماعيل » فهو الخطر والإرهاب والانتقال والاستغلال والتنافس والملافة المنسوبة « علاقته بتوفيق حسنين » ، وهو أيضاً جبان يخالف الواقع أمثال ابن عبدالواحد ..

خطوة « اسماعيل » الذي هو « الممارسة الطنية » للاجوزة البيروقراطية والمؤسسات الانتهازية في الجهاز التنظيمي وجهاز الدولة تكمن في كونه يعجز على الثورة باسمها !

أنه يقدم مصالح الآخرين أمثال سي رزق ، الآخرين يقاومون بشدة فلا يذيق على امتيازاتهم ومصالحهم ، مصالحهم التي تعتبر الانقلاب جزءاً رئيساً منها ، ولهذا كان رزق يتزعم من « عبدالقصور » وهو يدعو سي رزق دون (بيه) !! يتزعم من (الفلاح سالم) وهو يمر على أن يدعو به « سي رزق » ويقرر أن « يصليه ويقيده إلى نطلة » ويضربه بالسوط كما كان يفعل بالقبيل أيام الاستقلال والفر .. إذن ابن الثورة التي يقن سالم أنها إنقلته من هذا الواقع ؟ لن يشتكي عبدالعظيم ! عبد القصور ! من .. ؟

كلهم لي السجن !!

اسماعيل هو الوجود وهو يقترح أساليب البطش والتكيل وكل شي !!

كان الروائي يتحرك في عقول وقلوب الشخصيات المتميزين الواقع الثورة الجديد ، واقع رفض الاستقلال ، ولم يجد بداً من أن يمدد رأسه خلفاً ليشتغل على ذهن القارئ ليرضا عليه استجماع الصورة الواحدة التي تجمع المظلمين ومحبي الحرية على مر العصور :

« هناك شيء يجمع عبر الزمن بين الذين يمدون في أرض النبي منذ قرون ، والذين تقوّل لعمومهم بالديناميت في جنوب اليمن ، ودم المسيح ، والذين تهرّز رؤوسهم في أيدي السفاحين ببيتنام ، والذين طردوا من أراضيهم في فلسطين .. وبين سالم هذا الذي صلب بالأسس إلى جلد نطلة ، وضرب بأداة ضرب الحيوان ! »

كان « الشرفاوي » يطرح نموذج « رزق » بالتحال في كل المواقف ، لكي يصوره أبشع من (الوالي التركي) .. أبشع من سلطة الاحتلال لأنه يطرحه يوالي سلطة الاحتلال ويمارس الإرهاب ، خطر .. لأنه يلعب على العاطل .. يحتل موانعه الجديدة ليحمي نفسه .. وعندما يدان « المعروف » يصرخ مدعياً عدم معرفته بما يراود بهذه الكلمة .. يعرف أنها نطصه .. لكن يصرخ :

« متحرفين في مجلس الإدارة ، ولا لي الاتحاد فيه حد عندة شلوز ؟؟ المتحرف ده يعني عنه شلوز جنسي ، مين بقى هنا عندة شلوز ؟ .. ؟ »

يدعي « الجهول » وهو يعرف كيف يتحرك ، يعرف أن الفلاحين يريدون انتخاب جمعية تعاونية جديدة ويطرونه منها ، ولهذا يرفض الاجتماع ، وعند يمر عبدالعظيم وعبدالقصور على ذلك يتوسط لسجنهم .. ولكن من يسهل له أنهم ؟ ..

يوجد برعي « المعامي » عضو لجنة الاتحاد الاشتراكي الذي يتبع لوزك أن يطرح مسألة توقيفهم كمسألة « قانونية » خارج اختصاص الاتحاد « الذي هو سياسي » .. ويسمى برعي لانتاج الآخرين بيان « القانون هو القانون حتى وإن كان قانوناً رجحياً » ، ومن خلال هذه الحماية المصلحية لـ « القانون » يسطرد القانون « فالذي يطالب بحقونه يوضع في السجن » كمخالف « ، ومثير لاضطرابات » الذي يشكو « بطل الانتاج وبشر الشعب » ، وإذا وضع يده على نقطة الخطر موجهها أصعب الأتنام لكل من يحارب الثورة وهو في مواقع المسؤولية في جهاز الثورة « يتهمه المعامي برعي عضو الامانة بأنه :

« يقلى شبها على أي مسئول في لجنة الاتحاد الاشتراكي ولي الجمعية التعاونية .. » ولهذا فهو « رجعي وشيوعي ومغرب وعميل الطائي وحسد الاشتراكية » (٣٥) !

هذا الجرم يحارب الثورة ، ويستخدم شعاراتها وتعايرها استخداماً خاصاً لخدمة مصالحه ، فهو يشتد بهذه الشعارات لئلا (أن لعان الاتحاد الاشتراكي يجب أن تكون لا قيادة فقط ولكن قوة ..) ولكن في التطبيق يكون « قوة » في سرب وتصفيّة الفلاحين التذميين ، فلا يتسبب في مساندته رزق وسجن عبدالعظيم وغيره ، ولكنه يفضي في شتم من يراجعه ، وسكرتيره يعرف سلوكه ونفسيته تماماً ، ولهذا السبب فهو يقول من الفلاحين :

« دول نيتهم وحشه وتكلمهم دايماً وحش ولقيهم اسود .. » هذا لا يعني أن « برعي » يوجد لوحد في الميدان ، فهناك عمار الشيبيني الذي يعرف كثيراً من هذا النوع « هذا الانتهازي » و « العدو الخفي المنسرب في صفوفنا » والذي « يحتل أماكن قيادية حساسة » .. عمار يقدر الحرية التي يحاربها برعي .. ولهذا سعى برعي لانتقال عمار ..

وجمع السجن عمار وعبدالقصور وعبدالعظيم .. إذن من يعكم ؟؟ من الذي يحكم ؟؟

وليتى كلمات عبدالعظيم ذات وقع عظيم في كشف الخطر :

« والا بقى مصر فيها حكومة تانية .. حكومة سرية .. »

هذه الحكومة السرية تسلط عندما تتوحد آراء الجميع ، وهكذا توجت مساعي الطلبة والفلاحين وغيرهم بفروج المعتقلين من السجنين وبمعاينة الجهاز الخبيث التسلل .. وخاصة المشرق الزراعي ..

لم تكن حركة بريئة من « الشرفاوي » عندما يترك الآخرين دون عقاب .. وكأنه يريد أن يصرخ أن « برعي » موجود ، و « رزق » موجود .. واسماعيل .. ولكن بالمقابل لم تنته الثورة ، ولا الحركة المستمرة للتطور ، أن إيقاف هذه الحركة التاريخية المصرية أمر يبدو ممكناً لكن ذلك مستحيل ، فبدل عبدالعظيم ظهر المدرس « ريان » ، ويعبري وابن عبدالواحد .. وكان رزق صوت الاستقلال يتكلم بصبر الرجسية وهو يهمس :

« يعني يا اسماعيل بك مسكنا عبدالقصور الناظر ، طلع لنا المدرس ريان .. مسكنا ثلاث فلاحين طلع لنا الكتب ده يعبري .. أن مسكنا لهم ها يطلع مشرات »

الذي لا يمكن أن يتوقع مصير الثورة بالقابل من هؤلاء أن يستقروا ..
 عوام الثورة يعني استمراريها ، واستمرارها يعني قدرتها على منع
 امثال رزق واسماعيل من امتلاك مواقع تتيح لهم خنق الثورة ، ورزق
 واسماعيل ويرعي يسعون من الجانب الآخر لخنق الثورة بالعصى سرعة
 .. وحتى عندما يخرج عبدالعظيم من السجن يلصق رزق خطه لقتله ،
 فيوصي توفيق حسنين ان يلعب « المصا » معه ويضرب منه مقتلًا ..
 و « افهمه ان لا يغاب عليه » فالامر كله سيؤخذ على انسه
 خطا في اللعب .. »

هذه « التحليلات السياسية الاجتماعية » لا تبدو حادة الطرح في
 رواية « الفلاح » لان الروائي يعتمد حركة صادقة في تنشيط شخصوه ،
 وتكثيف رؤاهم ، انهم ليسوا معنيين باهتمامات ساذجة او عصابية بل
 بمسألة اكثر نضجًا واصالة ، مسألة حياتهم .. ونضالهم من اجل هذه
 الحياة ، وهو رغم تغلبه عن « جزئيات » التصوير التي تستهدف
 سرقة انتباه القاري يبرع في شد هذا القاري وعصكه اليه .. لانه
 يتحدث بصدق عما يحصل ، ويمكن أن يحصل ولكن بتكثيف واضح ،
 وسلك متمكن لدائرة الحدث :

مالا بعد خروج عبدالعظيم وعبدالقصود وعمر من السجن ؟ هل
 بقي أمزجتهم النسبية بمثل القوة السابقة ؟ ..
 عبدالقصود خرج محطما .. راي التعذيب والاعانة والعداء ..
 وكل شيء .. عومل بقسوة في السجن ..
 ان لم يعمل الثورة على تخفيه اذا كان يعامل بهذه القسوة ؟ ابن
 وجه الخطا في الاشياء ؟

عبد القصود يبحث عن يقين جديد .. انه في بعته شأن بقيسه
 القائلين يتعامل مع الوضع بـ (البحث عن اليقين في الاشياء) وهو عندما
 يرى الثورة ما زالت تستخدم اعداءها الذين اهانوه واشفقوا قليلهم منه
 خرج منظوبا .. لا يريد حتى خطبة الجامع التي كان يلقاها جزءا من
 التوعية .. لكن عبد العظيم يعرف انه يدافع عن « أرضه » وانه حتى
 في ظل القروا الجديدة يمكن ان يشهد غسقا ومؤامرات ضد ..
 موقف الفلاح يختلف عن موقف التثقف الذي يتعامل بمنطق اخلاقي
 « مجرد » مع صراعات لا يمتلك فيها اعداء الانسان « الاخلاق » ..

كان « ريان » مثقلا هو الآخر ، لكنه يمي المسألة تماما .. يمي
 ان « ناكيد خيبة اليأس في الثورة » جزء من المؤامرة لتحطيم ركائز
 الثورة الاجتماعية وصمود واعتلاء مواقفها بالتالي :

« ان الالين عذبهم كانوا يريدون منهم .. ان يمتنعوا عن
 الاهتمام بأمور الجمعية التعاونية والائحاد الاشتراكي .. »
 وعندما فشلوا في ذلك فاتهم لا يمكن ان يلقوا السلاح ، فمما
 عجزوا عن تحقيقه بالفرض والاكراه والتأمر يسعون لتحقيقه بوسائل
 اخرى ، وسائل ظفر .. ومهادنة كاذبة ، فعند الانتخابات كان رزق
 يهيم في اذن ابن عم عبد العظيم .. ويعلن احترامه لوجهات نظرس
 « ريان » .. وانه يعتبر عن « الاخطاء » و « قلبه صافي لبن » وبطالبا
 الجميع ان يتذكروا « والده .. » .. لكن الجميع كانوا واعين للمؤامرة
 .. كانوا يظفون « اسماعيل » السوط الطغي لتفني الاستقلال
 والاضهاد الذي يكرسه رزق وغيره ..

ان « الشرفاوي » يقدم لوحة درامية ولكن جادة ، لوحة تكتل
 بالصراع والتناقض ، أهواء ، وتسلكات ، ونملاذج ، والصراعات الطبيعية
 تماما ، ولات تقل اجتماعي واضح :

ابنة الشيخ طلبة تظف بجانب سالم والفلاحين .. وابوها
 الشيخ طلبة يظف في الجانب الآخر منتفعا ومستظلا ..

زوجة رزق نفسها « مستظلة » من جانب ، جاعلا منها سلمة لئيمه
 .. لكنها رغم ذلك تدافع عنه امام الفلاحين لانها تدافع بذلك عمن
 « حياة الرفاء ائني تعياما » ..

عبدالعظيم يعرف ابن يظف ، مع أرضه ومن اجلها ، وكذلك
 سالم ..

وكل هؤلاء يتحركون ضمن طبقات اجتماعية واضحة ، وعندما
 نفيب الحدود الطبقة في بعض الاحيان فلان امثال عبدالقصود وريان

واين عبدالواحد يتنمون لمصير الثورة والجماع صاحب الصلحة
 في استمرار ونجاح الثورة ..

في حين ان رزق يبقى .. يتم وزيمجر ويتصرف ويتنام ..
 ويستمر الخطر

وبالتالي فان اهمية الرواية هي انها تطرح استمرارية الصراع ،
 ولا تعجده في حدود معينة ، وبالتالي تكتسب صدقها واصالتها
 وعظمتها كرواية دائمة في تاريخ الفلاح العربي ، وهي لمحت من
 الجانب الآخر مزجا صحيحا بين « الرسم الفني » من جهة و « الوعي
 الثوري » من جهة اخرى ، وجاء عمله ليس لادانة وشجب الضيوب
 فحسب بل لطرح مشكلة الثورة ، وهي مشكلة قائمة دوما في التماسك
 البشري ، حيث الخطر يبقى قائما ، والتفصال لعدة وجده الذي يعق
 للجماع الخلاص من البغيض والاستغلال ..

يضاف الى الاهمية السابقة لا قدمه الشرفاوي حقيقة انه طرح
 « تجربة » متملى صدقا ، وتكتنز اكتنازا صديا بتمثيل حق لواقع قائم
 ويقوم ويشكل جزءا فعليا من ريف الوطن العربي ..

ورغم تفاوت هذا التسون واختلافه عما اكده الروائي العربي
 الجزائري الناضل الشهيد مولود فرعون لكنه يتفق معه في ترسيخ هذا
 « الانتعاش الهائل رسوخا » بالارض ، حيث التفصال من اجل الارض ،
 هو تفصال من اجل الحرية ، تفصال من أجل حياة دون « سي رزق
 واسماعيل ويرعي » تماما كما هي دون احتلال فرنسي ، دون جوع وفقر
 ورفض للارض ، فمن يرفض الارض يرفضه تماما كما كان حال عامر في
 (الارض والدم) ، فالأرض تريد وفاء والتزاما ، تطلب نصيحة كبيرة
 وانجلابا ذافنا تماما كالذي يشد « ابو قيس » في « رجال في الشمس »
 لفسان الى الارض التي يقترش لتسمع دفات قلبه تماما كما يتخيل هو
 دفات قلبها المغم بالدم والحياء ، هذه الارض عند مولود فرعون «
 « تحب وتمتج في الخفاء ، وتعرف سرعا على ابناءها ، على
 هؤلاء الذين خلقوا لها والتي خلقت لهم ، من شاء أن يكشف
 جمال أرضنا فليمنحها حبه .. »

هذه الارض التي تعرف ابناءها وترفض الدخيل لتلتصق بالجماع
 الشعبية الواسعة ، هؤلاء الذين يعانون في ظروف الاحتلال والظفر كثيرا
 من الاستغلال والبطش ، حتى انهم فلما يجعون « متسما » من ارضهم
 يتوسدونه ، وبالفيت فان صورة « ابو قيس » الذي يبحث عن مكان
 للسكن بعد ما سرقت أرضه تكرر عندما نستعيد صورة دار سبيطار في
 « الدار الكبيرة » لمحمد ديب أو تلك المتكررة في رواية « ابن الفخر »
 لمولود فرعون ، حيث يقترن حب الارض والمنزل ومكان السكن بلفراء
 الجماع العربية ، فهي (ابن الفخر) نارا :

« بعض الجيران يعيشون في قلق ، ولا يملكون سوى حجرة
 واحدة .. يهون الامر حين يكون الاطفال صفرا ، ينام الجميع
 على بساط واحد يلتصق بالام اصفر الابناء ، بلبه من يكره
 .. حتى يكون اكبرهم اشد بعنا ، وينام الاب الى جوار
 زوجته أما حين يقتر الابناء فعلى الصبي الكبير ان يهجر
 المنزل بالليل حتى تصبح له حجرة خاصة به ، وتشتمل
 الفتاة لاسجة مشكلة كبيرة ان عثر لها على منوى أمين بالليل
 كان ذلك من فضل الله .. »

وهذه الوقائع التي يطرحها مولود فرعون بواقعية ملحة بارزة ،
 وهي شعري متدقق تقترن بتطويره لآلئسه (الذين يبدون احياء فلا ،
 احياء تماما نسجهم ونراهم ونحس بهم كالذين تفتني بهم في « الفلاح »
 لعبد الرحمن الشرفاوي ، ومثل هذه الصور التي حدثت عنده فقبل
 اليأس والمهانة في ظل ظروف الاحتلال تلتصق قلوبنا فلا كما هي في
 (رجال في الشمس) لفسان كئفا ، وبعد ان تتركنا هذه الصور
 مهمومين ياتسين تولد فينا نزوعا للثورة والتبرد ، فعندما نسج « ابو
 الغيزران » (مللا يدقوا جدران الخزان) نصبح كذلك ، لكن
 المصيبة ليست مجردة من ابعاد نالية بل مشكلة لاقرانات جديدة
 تتسل في رفض النكوص أو الخلود لقياس ، وكان ذلك الامر في روايات

مولود فيرمون (ابن الفقيه) و « الارمني والكلم » و « الكروب الصاعدة » حيث الثورة تولد في كتاباته :

« والذا كان اطفال الجزائر يولدون وسط الاسي ، ويتمنون في تراب الفقر ويشربون جرعات الحرمان فانهم يشبهون سريعا وينسجون قبل الاوان كانوا يستعذبونهم وطعنهم الجريح فيهم النضج ، ويتحمل اخذهم بالثقل له .. » (٣١)

ان ولادة الثورة تنضج في الطفل ونسب فيه اكثر رسوخا وقوة اذا ما اخضعت لعملية « تعليم » كالتى مارسها حميد سراج مثلا في (الدار الكبيرة) لمحمد ديب ، لكن بقاءه خاضعا للاهواء والصدف لا يعنى ضمانه في صف الثورة كما هو امر فارس في « الشراع والعاصفة » لحنا مينه .

لا يعنى هذا بالطبع تجريد الطفل من التزامات واعية في المستقبل ، لكن هذه الالتزامات تنقرر مستقبلا بطبيعة المرامات الاجتماعية ومواقع الانتماء الاجتماعي - (الايديولوجي ، وفي مثل هذه الظروف تبرز أهمية « التنقيف » ، فالمثقف الثوري والمثقف التقدمي بشكل عام وفي ظروف التحرر الوطني يخضع القضية الوطنية كثيرا :

هذا ما يتوضح بصورة جيدة في « الشراع والعاصفة » لحنامينه ، فالطروسي يبدو قائما بين وادي الصالح : نديم مقتر الذي يسيطر على حركة النقل في البلاد ، و « ابو رشيد » صاحب مصانع لا يقل عن تلك التي بحوزة نديم ، والطروسي رغم انه يحمل في ذاته الميل العاصم نحو الخير والبطولة ، ومقاومة الشر لكنه يمكن الا ينمو متكامل دون تأثير « كامل » الذي رغم ان الكاتب لم يلوته بشقة كان واضح الاثر في تحقيق الاستقطاب الانجابي لشخص الطروسي .

وطرح مينه الطروسي طرحا خاصا ، حيث خلط صورته البشيرة باخرى مسجورة بمعنى النية وكأنه لا يستطيع الخلاص من ميسل الرومانسيين العام لمثل الاشياء بعدما خارقا بمعنى الشيء لكي يبدو اثرنا ..

وعلى اية حال فـ « الطروسي » كان يتحرك عبر الرواية كشخص يمتلك « الصواب » دوما ، وهو بالتالي « حكم » على الآخرين ، ولهذا السبب لا يستطيع الانطلاق على نفسه بل يريد ممارسة دوره في هذا المجال كما هو الحال بالنسبة لوفقه ازيد البشير ونجدياته ، ولكي يكون « حكما » مجديا يفتح اذنيه على الآخرين تماما كما يفتح ذراعيه ليعاينهم وينقلهم في لحظة-الحرج الشديد ، وهذا الحكم يجد نفسه يستمع لدفاع المثقف « كامل » عن الدولة السوفياتية موضعا لابي حميد كيف ان الدولة السوفياتية هي دولة العمال والفلاحين وهي غير دول الكجور التي يمتدحها ابو حميد لانها « احسن من النازية » ، و « الحكم » يصبح « محكوما » ككامل في النتيجة عندما يتسجم معه في وجهات النظر .

ان الطروسي الذي يجمع بين بعدي الواقع والخيال كان جذابا لان الكاتب اراد منه ان يتسج صربا من البطولة الانسانية ، والبطولة هذه تتأكد عند ممارسة « فعل انساني » خلاق وشهم ، وهكذا استعاد الطروسي « رئاسة » البحر عندما انقاد مركب « الرحموني » من العاصفة . وهو في هذه « البطولة الانسانية » ليس متفردا لانه في حقيقته جزء من الآخرين وتؤكد ذلك في مشاركة الرحموني ، واعتماده ام حسمين « بعليها ونقودها » في العودة الى ممارسة دوره ، ومثل هذه « العودة » الى البحر « التي يؤكد فيها الطروسي وضعه » البطولي الانساني « صحيحة تماما والدليل على هذا انها اقترنت باقترانه بام حسن « شرعبا » يريد حنامينه ان يطرح الطروسي « متافلا » و « انسانيا » و « متقلبا » وهكذا جملة يرفض الاستقلال متملا بعروحي نديم مظهر وابي رشيد ، وجعله ينقاد مركب الرحموني ..

وهو - وبحكم قريه من الاستدلال كامل - كان يهي مخاطر « الانزلاق » في خدمة ارباب الصالح « ولهذا السبب فانه يرفض ان يستعصمه ابو رشيد ..

ويمكن ملاحظة ان « حنا مينه » كان يظفر كثيرا في تجاوز النصف الواقعي من الطروسي لكي يجعل منه « معلقا » ، وحتى المونولوج

الداخلي الذي يعتمد به قلب الطروسي بدا بافتتا بعض الشيء لان الروائي كان يلف فارضا ما يريد بوضوح وضمن كلمات قليلة :

« الست بهارا ولي مصلحة في تحسين احوال العاملين في البحر ، وقد اعود الى البناء ، ايس مقدرا ان افق تحت حكم ابي رشيد كثير » وتقرض انه سارني شخصا ففقد اي شيء ؟ .. »

ويبدو ما يتعلق هذا المونولوج الداخلي بعوقف الطروسي فانه يطرح وعي الطروسي لطبيعة الاستغلال الذي يمارسه ابو رشيد ، وعندما كان يتعامل (ما موقعي من الاستغلال النازل بالآخرين ؟) فانه كان يعيد موقفه ضمنا بجانب المستغلين الذين يلتزمهم - موقفا - الاستغلال كامل ، الذي ينتهي بالتالي الى موقف التمسك العام ضد الاستغلال :

و « لم يكن ذلك تطورا في حياة الطروسي وانما كان انفصاحا عمليا عن انتمائه » وكان هذا الانتماء الاجتماعي المحدد الى العمال واليخانة مجرد اشارة مكثفة الى انتمائه الكبير » (٣٢)

واذا كان تأثير الثقافة الثورية على الطروسي واضحا كما اراد الروائي - رغم ان صورة هذا التأثير كانت بهتة - فان هذه « الثقافة » تسيطر على اجواء روايته الاخرى (التلج ياني من الثقافة) وهي فسي الحقيقة معنية بنموذج مثقف ثوري ، وهذا النموذج يمكن ان يوضع في موقع المقاومة بـ (بابل) في رواية المناضل تعزير السيد جاسم ، و (كريم الناصري) في رواية الوشم لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، و (خليل حسين القولجي) في رواية هبة في الرقائ لغانم الدباغ .

وفي كافة هذه الروايات تبدو صعوبة التعامل مع « المثقف الثوري » واضحة تماما ، وهذه الصعوبة هي التي نفس ذلك الميل لدى غالبية الروائيين لتقليب الفكر الذي يريدون تقليدا فريبا على حدث الرواية .

ففياس شاب سوري هارب من الرجعية المحلية الى بيروت ، وهو يلجأ لتخليب العامل النقابي المناضل الذي « هاجر » هو الآخر الى بيروت بعد ترك الاستكندرون ، وهذه « الهجرة » التي وردت في الرواية لتحضي بعدئذ على اساس انها ليست مفتاح الحل تواجه بعودة (فياس) المثقف ثانية بعدما عرف ان الخلاص ليس في الفرية ، لكن « خليل » يفي بمثابة اشكال للفكر الذي غلبه حنامينه بشكل واضح ، هـ « العامل البروليتاري » الذي اراد ان يجعله تشيلا فعليا لحركة التطور التاريخي يجب ان يكون صامدا ولا يمكن ان يهاجر ، وهو في الحقيقة ملزم بالبقاء لانه اشد اقترانا بالارضي والآلة والدفاع عنهما من « فياس » وعلى اية حال كان حنا مينه يتجاوز مثل هذه الاتهامات عندما يجعل من « خليل » نقابيا بارزا في الممارسة النضالية ضد الاستغلال .

ان الروائي لا يعارض بطرح (نموذج ثابت) وذلك كانت نزعته من قبل ايضا في (الكماييع الزرق) وجعله قادرا على الاستكشاف والمراجعة ، وهكذا يرصد (فياس) وهو يظفر ويتراجع وكأنه يقيس سلوكه بمعايير آنية ، وهكذا بدا بنمو ضمن التناقضات والصراعات وحركة الاحداث ، وكان هذا الدفع واضحا لدرجة انه في بعض الاحيان يتسم بالانتهاز المياشر للفكر وتجريد الموقف من الرؤية الفنية ، ولهذا السبب كان لابد ان يكون « فياس » في النهاية واعيا لدوره نابذا لقريته ، ويمكن ان تكون رواية الوشم لعبد الرحمن مجيد الربيعي مغايرة لـ « التلج .. » في هذه الناحية اذ ان الربيعي كان يظلم سلسلة التدايمي لدى كريم الناصري ، وفي بعض الاحيان تعطي السلسلة الشعرية عند الروائي تجزئة الى شفاط كريم الناصري وتجريده من الاسلحة وهكذا كان يسير نحو الفرية على عجل ، في حين ان حنا مينه يريد ان يجعل من الاحداث تسهم في تزويد « فياس » بأسلحة الممارسات القادمة ..

ونبقى لقضية « فياس » قابلة للنقاش ، فهو اذ يقرأ بشغف ويتعلم وينمو ويكتب وينال الإعجاب ، يبقى امامنا مهزوزا من الجبابرة الاخر اذا فكرنا ما قاله ابو حنا « خاسر لا يهتم بغير الكتب » ، وهو عندما يريد ان يمارس النضال يفصل الفرية بالنتيجة (رقم ان غرته حدثت هي الاخرى بالممارسة النضالية) وتبني كلمات النقابي « خليل » فاعله في منعه من الوقوع اسير التناقض والتكوي « انت الذي اخترت هذا الطريق ، وما عليك الا ان تواصل السير » وغريب الا بعباس

« الثقافة التودي » دوره في التوعية فيبدو على العكس بحاجة السي التوجيه ، ومثل هذا التناقض تحفل به الرواية رصوحا لمحاولات الروائي لتحقيق انتصار الطبقة العاملة المؤهلة تاريخيا واجتماعيا لقيادة الجماهير وحركة التطور ، ولكي يجتاز حتميته العقبات التي يسقطها امام بطله يسعى لجعله متجذبا الى خليل العامل النقابي ، وفيما في كل هذه الممارسات يبدو بحاجة الى هذه العيون ترصد له حركة الخارج وحفظ مظهره ، فهناك خليل ، وجوزيف وام بشير على عكس « بابل » في (المناضل) الذي يبدو « مرافيا » يرصد حركة الآخرين ضمن مجال صغير فتنبئ امامه الاخطاء حادة ، ومما زاد في الحدة ذلك الاسلوب المباشر في بعض الجدل السياسي ، حيث كان البطل يمارس تشخيص الاخطاء حسب الجدا الذي تبته في لحظات الرواية الاولى كواحد يريد ممارسات سياسية صادقة دون تسلاطات مرفضة ، ولكي يتمكن بابل من ذلك كان يصير المخطئين اكثر من غيرهم ، واختيار هذا المجال المحدود في الرواية السياسية امر عسير ومربك بدت افاره حتى على الشكل العام لرواية (الوشم) .

ان هذه الروايات السياسية لم تجد بدا من اعتماد « الثقيل » التودي بطلا ، فلياس وبابل وكريم الناصري يطوفون نصلا ليس هاديا ، لكن هذا الفصل يتفاوت في شكله ، فهو بالنسبة لفياس وبابل نضال ضد الاخطاء الخارج لكنه بالنسبة لكريم الناصري : نضال ضد الذات اكثر من الخارج وخاصة في المرحلة الثانية من الرواية ، كان بإمكان حتميته ان يطرح الصراعات الداخلية في نفس بطله ، لكن خوفه من انتكاس الخط الفكري الذي يماثيه جعله يظل الواقع المادي بشكل بارز ، في حين ان (بابل) كان يمكن ان يبدو لنا واضحا اكثر في حالات من (الجدل المباشر) .. جدل مع الذات مند فرز الوقائع الخارجية ، وكان بإمكان كريم الناصري ان لا يستعمل « الهرب » لو كتبت ازماته النفسية تكتيا اكثر عمقا بحيث تكون حالات التجلي قادرة على انتشاله منها في مكان او اخر من الرواية ..

لكن هذه التعامل القائمة في المجتمع : بين مناضل يريد على نزع الهرب ، واخر يمارس التقيد حادا واخر يقرر الارتداد والهزيمة .. وفي « الثلج ياتي من النافذة » كان انتصار حتميته لبطله واضحا بعدما اخرج من سلسلة التناقضات التي وجد نفسه داخلها معكوما بالظروف السلبية ، وكان الروائي يريد ان يقول ان بعض انماط التردد والامتناع ليست شيئا ازاء « توجيه » لدوره وهماته ، وكذلك كان الروائي يسقط ههنا اية اعتراضات يمكن ان تكون في المستقبل ضد جذر النموذج اللبني ، فهو وان كان من المورجوازية الصغرى لكنه من حيث الممارسة النضالية يقرن بانتفاء فكري واضح بغيبيل وغيره ..

وهو اي « فياس » وان كان يشبه (بابل) في نضجه الفكري لكنه يختلف منه في كونه كمال مير نضالاته الفعلية ، وهو نموذج للمناضل التناسلي - الايديولوجي في ان واحد رقم انه نموذج ليس موفقا تماما ، في حين ان (بابل) بقي يتمتع بصفة مرآة من البداية حتى النهاية ، ولعل هذه الصفة هي التي جعلته يبدو اكثر تجريدا ، وهي التي جعلت الاخطاء تنكس امام رؤاه ، وتجعل منه « ندا » لغضج التماذج المقايير وهكذا كان احمد الذي يستمر

« في ممارسة دور وصولي ليسقط من خلاله كل العناصر التي يرى فيها اندفاعا ثوريا اصيلا » (٢٨) .

واعد بابل على هذا الاساس ليواجه « جدران الخطا » - الاقياس عن الربيعي - اي ليكون ندا للاخطاء ، ومهمة كهذه ليست سهلة ، فهناك تحتم سيادة التقريية المباشرة تكون نقلا صرفا لوضع حاصل ، وبالتالي تحول دون تقديم دراسة متكاملة للشخص ، ورغم ان المرحلة التي يعيشها الوطن العربي تحتم اصلا سيادة الرواية السياسية والفروية الصحية في الرواية الا ان ضرورة تجاوز التقريية المباشرة ملحة في الوقت نفسه ، ورغم مساعي كتاب الرواية السياسية لتجاوز مثل هذه الثغرات الا ان تغليب الفكر المباشر ما زال سائدا ، وكذا ان تكون هذه ظاهرة عامة فهي قائمة في رواية صديقي اسماعيل « المصلا » كما هي في روايات حتميته وحتى رواية (الفلاح) في بعض لوحات الحوار ..

لكن هذا الرحمن مجيد الربيعي سعى لكي يكتب الرواية السياسية متجاوزا الثغرة السابقة ، لكنه وهو يتكفل بهذه المهمة قسقل الروح السياسية في (الوشم) فا نزل بطله كريم الناصري سلسلة من الهزائم والانتكاسات ، فكان متفقا مهزوما تماما بعد ان جرده من كثير من القناعات فبدا « مطاردة » على اللوام في ذاته واحاسيسه رغم ان الاوضاع التي تواجهه لم تطرح بتلك المطورة التي تبرر هذا الاحساس ، كما انه يشير بعد سلسلة من الاعترافات ومظاهر السقوط السياسي برفضه لنفسه قائلا لصبون « كيف نطبق افكار وجوهنا الصليبية لثلاث ٥٥ ويستمر في هذا الهجاء المذبح لنفسه قائلا « والايجز يبرعد فاشل مثلي ان يضي وجهه عن الانظار لا ان يعرضه كغصاة كاسدة » ، وهو عندما ينتهي الهروب مفرجا من ازمته هذه يصطه نبروا لكنه بالتأكيد ليس تبريرا مناسبيا كالذي سوغ لفياس حنا مينه الاقتراب هربا من المطاردة مرحليا .. ان كريم الناصري يريد الابتعاد عن كل شيء .. حتى من ذاته .. وضمن هذا التفكير المشلول بدا السفر مفرجا « بمنعه فرصة الهجاء .. وعندما يكتب باسم مستعار فانه ليس كفياس » الثلج ياتي من النافذة « فهو لا يخاف مطاردة البوليس الرجعي قدر كونه يخاف « افكار اسمه المظلم الى الثور » ، انه بحاجة الى فترة تطهير له لتطو او نقر » ، وكلمة مقابلة اخرى بين التبولجين ، فنموذج « الثلج ياتي من النافذة » ومن خلال محاكمة مستمرة لنفسه تجرد من كثير من الطوفه والتردد ونزعات السقوط المعتملة ، وكان ان قتل احاسيسه المتردة بعد ان شعر ان (البرد ليس من الثلج) وانه (كان من القربة) ، ويمكن حنا مينه من طرح فياس متحمرا على نفسه في النهاية جانلا منه بطله المتكون

« من مجموع التناقضات الانسانية المركبة وتشايبات الحياة المعقدة حيث يتجاوز السطوب مع الاجاباب في الشخصية الواحدة » (٣٩) .

واذا كان بطل الربيعي قد بدا مهزوما يقرس هزيمته بالتعسسي وانتظار « البداية الجديدة » فانه من الجانب الاخر ومن خلال محاكمته لنفسه قدم نقدا لائعا للنماذج الهزومة ميركشف صريح لحوار الداخلي الذي كثيرا ما يتردد في عقلها الباطن ..

● مكانة « طواحين بيوت » في الرواية العربية وقضية الثورة :

لم يكن الروائي العربي توفيق يوسف حواد يريد - كما يبدو - تسمية روايته بهذا الاسم « طواحين بيوت » وكان يوده تسميتها « ادواح للايجار » ، ورغم ان هذا التطريح لم يات حسب اقرار اصدره الروائي نفسه ، لكن الكلام الاولي جعلت في اسفل صفحاتها اسم الرواية السابق (ادواح للايجار) مشطوبا وكان الناشر (دار الاداب) داي في الاسم السابق غيبة بريق واتعدام الالة فاتي ما هو اكثر بهوجة ودواجا في السوق ، فكانت الطواحين .. وكان بيوت ، رغم ان ذكرنا كهيلا لم يرد غير مرة على ص (١٦٦) ، حيث كانت تيمية « شخصية الرواية الرئيسية » قد :

« تناولت بطالة من هذه الميطافات المكتبة . دعوات الى معاصرات وندوات . طواحين بيوت المصبة . » ولا داي طحنا » .

فكان الاسم شيه مفروغي لا يتسجم مع تلك الدوائر المحورية التي اخلت نلتفت وتطور وتتهزم كجردان مفرومة « جاء ذكرها في الرواية واقعا ورمزا » تخرج من اقية الصمت الممتدة في جوف رمزي رصمد (الصبحي الشام ..) .

ان الحلقة الرابعة من الرواية هي الاكثر حركة ونشاطا والجزء الثاني فيها - رغم انه يتعذر على سيرر روز خوري صاحبة البداية التي يستاجر غرفها رمزي رعد وآخرون - لكنه يعطل بعشاعة حادة حيث تم محاسبة لاواعية لقصير « رمزي رعد » محاسبة عسيرة لكنها جميلة ، حيث يسقط القنعة الصديدين الذين يلتقي بهم في الرواية ، كما يسقط قلته هو الاخر ، لكل الذين يطرحهم (في رؤية سينمائية امام مينه في

لعلة يمتزج فيها التجلي الضيف بالإنهار أمام مرآى الكوت ممددا في شخص روث التي بدا الميل وأصفا لدى الروائي لجعلها تمثل مكان أحداث روايته أكثر من أي بلدة أو مديسة جاء ذكرها في الرواية (مستبعدون بشكل أو بآخر ، مستبعدون تماما - ولكن حسب طرائق مختلفة - ولكن هل كان رمزي رعد) الذي كان بعضا من الروائي بشكل واضح « فالتونولوج الداخلي لا يمكن أن يدخل بهذه الحرارة الزهية وهذا الدفق المشعون دون تماطف فعلي بين الروائي ورمزي رعد) يرى الأمور بوضوح ؟ هل كان يعبر الأمور بموضوعية ؟ أن التمازج المطروحة في الرواية موجودة كأرواح للأبصار حتى الموت .. وموجودة بشكل بارز في « مجتمع بيروت » ولكن هل هي وحدها القائمة ؟ أو هل هي فعلا وحدها المؤثرة بهذه القوة والحدة ؟

بالفصح لا .. لكنها هكذا في ذهن الروائي الذي يرى حركة المجتمع والتاريخ بمنظار خاص جدا ..

إن الرواية تتوزع إلى « أربع حلقات » تتداخل صورة وحركة حتى تكون نقطة التجمع صغيرة تختفي فيها كافة امتدادات الرواية الاجتماعية التي أراد لها الكاتب أن تنعكس بوضوح على حركة شخصوه .. وكان أن بدأ بالتالي حملته لتتدب حتى شخصوه الرئيس فيموت مسن يهون ويتهجر من يتهرق ويغسل في الحب من يغسل .. وكذلك في الزواج .. والتجربة .. حتى تقرر تسمية أن تلعب مع « الرجل » وتسي نفسها السابقة « نعمة تصور » حيث تقرر المشاركة في الحرب « نحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاه المجتمع وأخطها يدي .. »

كانت هذه خلاصة الفكر الروائي ، وهي عندما يطرحها ك « كلفهم » يصدره من الممارسة الفدائية التي يختارها ل (بطلته) تبدو خطيرة تماما ، فالمعمل الفدائي يتركز ويؤوى ويتماظم كوضع ثوري ضد الاحتلال ، وهو يقوم على هذا الأساس لممارسة ومقاومة الاحتلال الصهيوني - الإسرائيلي للأرض العربية وليس « ضد الشرائع ... » أن هذا التطريح تزايد خطورته بعد أن يكون الروائي قد أجهز في عدة أماكن وعبر هوار شخصوه « الذي يبدو موضوعيا ومجردا من الافتراض السبئية .. » على المقاومة ..

وفي هذه الحلقات - وبقدر ما يتعلق الأمر بقدراته الفنية - يتكلم توفيق يوسف هواد ويرسم لغة وفوحات وباني بمقد رئيسة ولانوية يشترك وتتشارك حتى يصعب التفريق بين بعد الافتراضات الكلمة وبين ظلالها المصورة والوانها المتداخلة ، ولغة السهولة الطيبة الجميلة وكلماته المتحركة التي تغلظ وتثب وتهدأ وتستر وتنفس وتسمع وتتقي بأشعار نزار قباني كما تتلقي ببعض أفكار أنمي العاج وريته حبشي ويوسف الخال بوضوح كبير يثبت كم هو الإقتران الكبير بين ما يريد توفيق يوسف هواد أن يقول وبين هذه المجموعة .. تماما كما هو التداخل وثيق بين هؤلاء وجريدة النهار .

قد تبدو الاحاطة شديدة الوطأة لكنها جزء من حقيقة تجد نفسها في « طواحين بيروت » ، فانتقاء المقاييسات من وسط هؤلاء دون غيرهم ليس أمرا بريئا « أنه تكتيك جديد في الرواية كالتجاسس من وضع الواقع متسحبا على وضع الرواية » ، لكن هناك من تكلموا حول مواضيع طرحت في الرواية بشكل أكثر « غمبية » و « صدفا » ونسج هذه المؤاخلة تماما ضد الرواية كما نصح موارثتها على تصوير مجتمع لبنان وكأنه يخلو من الناس الحقيقيين .

إن انهيار السليج بشارع الحمرا ، وكون عدد كبير منهم للتهمم الفلذة وتتألفهم الإهواء والتناقضات كتيمة بطله الرواية وفي ذلك قسما ثانوية جدا أمام زعامة الواقع ، الواقع الكبير الذي يتواجد فيه شعب وقوى ومقاومة وصراعات فعلية بين قوى المقاومة والتقدم من جهة وبينها وبين اليمين الرجعي الفلذ جدا مروج الطائفية ومكرسها وعميل الاستعمار علانية .. مراع بين جماعهم حقيقية وبين أعدائهم .. لكن الروائي « بسطف » يعتمد واضح كل هذه وتكون السياسة عنده « لعمري » ناهية .. والنضال مشروع صبية .. والحياء جنس وملذات !!

إنه لشبه مؤلم فعلا أن تكون رواية جيدة فنيا مكرسة بذلك خاص ولباقة واضحة و « يسارية » خاصة جزءا من « الأخطبوط » التقالي لتخلف حرية الثقافة .. حتى بدا ملحق النهار يفرض نفسه نزوة واتجاهها على الرواية وكأنه يصرخ مؤيدا :

« هذا توفيق يوسف هواد واقفي .. صاحب رواية الرفيف الشهورة التي امتدحتوها كثيرا هل يكتب كذا ؟ .. الجواب : لا .. لأن القتلوا بأنه يندم لكم شيئا أصوليا .. هذه بيروت وهذا لبنان .. وهذه السياسة .. وهذا كل شيء فاستكروا وكفوا عن كل شيء !! »

إن أناس توفيق يوسف هواد يمثلون نماذج بورجوازية تماما ، بورجوازية وضحا وسنوكا ، وهي نماذج طافية على السطح حتى ضمن هذا التركيب الطبقي ، فهي نماذج « تاكل وتشرب وتنام وترتسح وتستريح وتنتح وتسترل بالسياسة كجزء من الترف .. وفي الكلاطرات بالصدفة .. وجروحها عادية غير عيقة سرفان ما تندمل كالجرح على خد تيمة »

إنه فقط عندما يصعب عدوان إسرائيل على الهدية والجشوب يتحدث بلغة مصرة صادقة ، فيقول عن العدوان « متجها طلع الصباح .. تم الغارة .. ولا نتلق في وجه أصحابها نامة ص ١٨٢ » و « كانت الهدية تعني ضحاياها بالإخبار يتناقلها الناجون من ماتم إلى ماتم في انحصاء الضيعة .. ص ١٨٨ »

وحتى عندما أراد أن يطور مفهوم « الرفيف » « لواقع التخلف والتأخر في المجتمع والتعليم والنكسة جاء « لظهور » قبايا صرفا ، حيث بدا ذلك شبيها ب « هوامش على دفتر النكسة » فكل ما يقوم بشمل في قلبه أثار فيخضب ويثور ويشتبم ويشكك ولكن دون تحليل علمي لواقع الأمور والنكسة ، وهذه الرؤية القباية « التلخر القاصدي الذي يجعله يقود إلى شبه وعي سياسي تارة وإلى رفض مكلي مهزوم تارة أخرى » جعلت رؤى الرواية في أكثر من مكان ، كذلك سادت لحظات التسليم بوحدة اللات .. سائلة بشكل غريب .. وحتى بالنسبة لـ (بطلته) بدا الأمر كذلك « فهي منذ البداية ليست على وفاق مع أمها ، وليست كذلك مع روث وأكرم وهاني ورمزي رعد » رغم التسليم بلوامة إلى حيث يطارحها الجنس « ولا جابر تصور .. ولا حسين القنوي .. ولا الفصل الفدائي ، وبدت محاولات تجريدتها من نفسها السابقة في المصطنعين الآخرين ركيكة ومفروضة خلاوة على أنها أيضا بحث من مخرج ولم يكن طريقها هذا متبورا كسلاوة واع مسؤول .. وبالعكس كان هذا (القسم) للأمر تكريسا لـ « اجتهادات » تريد تسفروخ التنظيم والانشداد الواعي للجماعه إزاء قضية الثورة .

وبالفصيح أراد الروائي أن يطرح حركة « الذاتية » الرواية ، حركة معزولة من « الأحداث » من ناحية التفاعل الفعلي ، مستعينا بها فالة هنري ميلر وثبته هو نفسه في مقدمة الحلقة الرابعة :

« تصور ، تصور أن ليس أمامك إلا مصيرك .. »

فالفصح الذي تعني به الرواية ليس مصير مجتمع ، ليس مصير أمة ، بل مصير أناس محدودين ، أناس حتى عندما جعلهم يجتمعون ويوجدون « حزب الأصحاب » كانوا دون مستوى الأحداث ، أناس يجدون أنفسهم متخلفين إزاء الأحداث ، حتى أن هاني الرماني « الذي أزد أنه أن يكون قائدا .. » فوجيء بعوكب تشيع الفدائي يصبح مظاهرة كبيرة ..

وهو يعني بفرض بـ (فاشه) لتزريق التنظيم السياسي : فلما كان اليمين ليس بحاجة إلى تنظيم ما دام محكوما بمصالح مشتركة وتوجد طبيعي منسجم ضد الجماهير وأحزابها وتطلعاتها فلماذا يسمح لكيسار بذلك ؟ أن تنظيم اليسار بشكل خطرا فعليا على مصالح اليمين ، والوعي السياسي المتزعم يشكل مشغلا يلهو وجوه اليمين الرجعي .. ولهذا فلما كانت مهاجمة اليسار علانية صعبة لالذا لا يسفه التنظيم .. والسياسة !!

كان هذا تخريج اساطير فكر منظمة حرية الثقافة التي جهدت نفسها لكي ترمي « موضوعية جدا » ولكن لتسخر ما تريد اسقاطه .. يجوز أو لا يجوز خضوع الرواية لدائرة المنظمة المذكورة .. فالسؤال قد تكون « غفوية » ، لكن هذه الغفوية مدانة أيضا لأنها جردت من تفكير الروائي ..

إن السياسي الطرح في الرواية هو اكرم الجرد الذي لا يعرف منه أكثر من كونه واحدا من دهانات « البيروقراطية » ضمن مائكة الحكومات الليبرالية « اليمينية » ، وهو خصومه لا يخوضون صراعا خارج حدود « المصالح والإمتهادات » الخاصة والتي لا تمت للشعب بصلة .. وحتى إذا كان قد اراده يبدو غير ذلك (لتخفيف العمل السياسي) فهو قد بدأ يحمل اسمه « السياسي » عبثا ، أنه ليس سياسيا ..

صحيح أن الروائي من حقه أن يكتب عما في ذهنه لكنه عندما يكتب أكثر من عشرين « عملة صفراء » داخل لوحة روايته ويجمع في داخلها آلاف الأشخاص « اجتماعات ومظاهرات » إضافة إلى شخص حركة الرواية فهو يريد أن يقدم صورة لـ « مجتمع بيروت الحديث » وبالتالي فإن مبرر كهذه ضمن رؤيته الروائية الفنية (وهي منح الواقع المادي تجسيدا أكثر عبر استخدام ادواته الفنية بهجة) نفترض أن تكون الصورة حقيقية في الطرح والمعالجة وتجسيد الكتل البشرية بحيث يبدو ثقل وجود مؤرقي النخب المناهضين من أجل القوت .. المدرسين .. الطلبة .. العمال عامة .. أو الأحزاب المناهضة ، الأحزاب المتطرفة وذات الخط الأيديولوجي والنضالي الواضح والتي تعنتها جريدة النهار بالتأييد ، أو تعجب أن تدس فيها ما تقدر عليه على الأقل ..

تماما كما توصي « منظمة حرية الثقافة » و « فرانكلين » .. !

وعندما يريد أن يكون الروائي « أمينا » في طرح (سبلات العمل الفدائي) بواسطة شخصه فإن الإمالة الإسلامية هي أن يذكر عظمة العمل الفدائي ضمن الإله العربية ووجهها النضالي .. أن يذكر إيجابيات العمل الفدائي .. ألا يكفي بـ « طرح مشاعر تيمية وهي تشجيع بوجهها عن الفدائي حامل الكشكشوف ذي الشيايب المزرعة » .. يعني بذلك يدلل الموت .. ألا يكفي بالقدس عن طريق « تعظيم » الأرواح السيئة التي يلعبها المسيئون أمثال « حسين القروي » عندما يجمعون تبرعات كلابية .. أن يمثل هذه الممارسات .. كما نفهم .. قليلة جدا ، وهي لم تسلم من حساب المقاومة الصلبة .. يوجد بالطبع من لا يريد التضحية فعلا لكن هذا « النموذج » فرضته طبيعة المواجهات الحاسمة .. واكتشف امره :

لكن وجه المقاومة المشرقي يقف متحديا صامدا يمنح الثسيرة استمراريها ويسقط من يسقط على الأرض المحتلة .. والنظام الأردني ينط مجازره الواسعة .. وآخرون يخلون عمليات مشابهة وحسب تعليمات مباشرة من « ملك كائن ، وسيطر ، واوتوكويل ، وهشام لطفي وناكسيوس وجون سيدال مدير المخابرات الأمريكية في لبنان .. واكسبر باتكي .. وروبرت وايت .. وهنري كاسب .. و .. و » (٢٩) .

إن « الإمالة » لا يمكن أن تكون حرجاء بهذا الشكل الغاضب ، وألا فهي ليست كذلك ، وهي يمكن أن توضع حينئذ ضمن المحاولات التي نشأت « سياسيا » و « دعائيا » بعد طرح مشروع دوجرز حيث أصبح التركيز على « الصغار » مسمى لتبرير « كمال » الأعمال ضد الفدائيين .. وكان أيلول ... وبالتأكيد فإن « الصدمات » التي حصلت ونهضت في الأردن وبعدها في « لبنان » ليست « افتلا حقا » كما يقول رينه جيتي وصحبه في ملحق النهار (واقتبس الرواية ذلك على ص ٢١٧) لأن الاقتتال يعني أن « الطرفين » يودان ذلك وبسهمان في حين أن « ذبح » و « قتل » المقاومة كان متينا ضمن خطة مشروع دوجرز وهي خطة واضحة لم تتخرج حتى الصحف الأمريكية من التأكيد على « بند تصفية المقاومة » فيها ..

هذه الملاحظات بالطبع لا تعني إسقاط كل ما جاء في الرواية : لأنها تعمل بتسجيلات مطروحة بلغة شعرية حركة تماما تتفاوت بين التليج والتصرع ، والسؤال والجواب علنا وسرا في الألبان وفيها يطرح الكاتب ضمن حوار شخصه ملامح التورع والفرقة الطائفية و .. كما أنه بالتأكيد ولج ميدانا واسما وهو يطرح « وهما » جديدا يعطل تمثيل

جديد لواقع القوى المتصارعة ، وهو يؤكد خارج الشخص جملته طلبة .. وجهات لاجي الجنوب الذين يطالبون بالسلاح .. جهود برقص العاطلة والتسويق والكلب ..

لكن معني هذا الجمهور يغيبون عن حركة شخص الرواية الرئيسين ، ورغم أن قارئ الرواية يشعر أن الروائي يريد أن يدخل الجمهور في الرواية والحدثين والواقع السياسي الجديد لكن هذا يتم عبر تصور مسبق وأيمان بشخصه و « ضرورة تقليد » ما يريد وهكذا بدأ هؤلاء الشخص مجرد مجموعة من الكاششين جدا .. والمزودين .. فرمزي بعد داعية الهرج لا يعرف عن الثورة غير اسمها .. وهو يقدر على اصطيد « تيمية » والتحدث معها في الخزل ومطاحتها الفرام أكثر من أي شيء آخر .. واكرم الجرد .. لا يعرف غير « الدساتي » الصفرة لاصطياد الفتيات .. وعن السياسة يعرف « لعبة الانتخابات » و « المكاسب » .. ولم يستيقظ شخصي « أ » « جنسية » فقط بعدما صدرته تيمية .. وروز .. لا يهملها شيء قدر « خرافات عمارتها الجديدة » .. وجابر تصور اصطيد البقايا والتزوير والنصب .. وزنوب تعجبه مضطربة نخدم روز والسمره .. وتمازي من انكسارات هذا الوضع فتدخل من جابر .. ولم يسفها ويتبعها احد بل يتعالب عليها ثلاثة آخرون .. وتنتهر .. وهاني « يريد أن يكون سياسيا في ذهن كاتبه فقط » أما في الخارج ففارغ .. لا يعرف غير الانسى والسيارة والغرب .. هاشمي رغم أن الروائي اراده في اللب الاحداث .

إن غلام توفيق يوسف عواد يتندى بسؤال مستعرا آياه من جيب الله القصيمي :

لماذا يموت الصياح وتنتهر الشيوخ ؟ ويمضي هكذا دائما بتيمية القروية الجميلة القادمة من المهدي التي بيروت (حيث تريد أمها رؤية جابر أينما الذي انقطعت عنها أخباره) وتيمية تهمها رؤية بيروت .. فبدت متجذبة نحوها .. نحو « شارع العمرا » بشكل خاص ! وهكذا كانت تملأ تجردا من « والها » وهي ترفض البقساء « مع أمها :

« إن أقمي حياتي في هذا الفن مثلك أكراماً للولايك صرنا واصبحت تيمية غوليا من خلاله لتفكر هياكل الرواية التي أريد لها أن تكون صورة للمجتمع اللبناني الحديث ، وجعل من دخولها بيت روز خودي » التي فرت مع حبيب لها وسكنت العمرا واجرت تاكسيات .. وحررا للمستأجرين .. وفراة على مستوى عال « بداية لسلطة من « المقاربات » فرمزي بعد يوده ثو يطلف هذا الجسد القروي المتألمه .. وروز تعد الجسد لأكرم الجرد .. وزنوب تنظر فيه بشغف ..

في كل هذه الملاحظات يبدو الروائي ممتلكا لثقة رائدة ترفض بشغف وتفاعل خاص مع حركة ظلم الروائي ، ويكتسب نزوه « الواقعي » - مع تثبيت الافتراض على هذا الاحتمال على الطرح الواقعي - مينا خاصا يحتم اعتناؤه التكنيك السينمائي في الرواية ..

هذا الأمر يجب ألا يقودنا إلى نسيان حقيقة أنه سطا على ذهن القاري ، تماما كما بسطوا نزار قباني على ميل الناس أيام الإزمات للرئيس (الأني) و « التعميمات الحادة » .. وما قاله كلاهما يدور حول شباب البورجوازية المترفة ولها ..

واستعانة الروائي بالتقرير الذي نشرته مجلة أوتوك حول موقف الطلبة من الطائفة والتقاليد وما إلى ذلك رغم أنه يريد أن يؤكد فيه « وهما صحيا وأميا » ، لكنه عندما يريد « اصطيد » حكاية « التظية » التي تستمع المجتمع الجديد ص ١١٨ » يتم بقضية أصبحت معروفة بعد ١٩٦٨ .. فبعد أن مارس الطلبة دورا وأميا في أوروبا ضد مائكة النظام الرأسمالي واصبحوا قوة تقدم لصال العمال سمت الدعاية الاستعمارية ولبلاغة خاصة إلى تشويه هذا النضال وحرفه من جادته وذلك بـ « التعامل مع الطلبة كطبقة تارة .. وهذا خطأ لانهم يمتدون في الطبقات الاجتماعية الأخرى .. وتارة يتعاملون معها كتعبية نقود حركة التاريخ .. والهدف بالطبع إلقاء دور الطبقة العاملة وقتيا بواسطة مثل هذه اللعبة » .

أما بخصوص المجتمع العربي فإن السمي لتكريس مفهوم « النخبة الاجتماعية » يكثر بنشاطات واسعة بدلتها مؤسسة فرانكلين في هذا

الأساليب هذه .. وبسبب معرفتهم وتزويدهم واحتياهم ونهيم بقى
المجتمعات الشرقية « متخلفة » .. والتخلف الذي قاله نزار بعلبي
منه فقط ..

انه أمر مؤلم فلا أن تكون كلمات مترلي اليورجوازية المثقفين طرية
طراوة الجنس نفسه وندي كاليوسكي .. وجيلة كالوان الافمسية
الزاهية التي يرتدون لكنها دوما مترفة عن الخير والحرية رمزي
التصال العربي .. وعندما تفسر للكتابة منها تليف الكلمات وتوت ..
ويمكن للروائي ان يقول انه القتبس عن نزار هذه الكلمات فانط
كتيك جديد من جهة .. وكلمات مسايه لسياق الرواية من جهة
أخرى .. هذا صحيح .. لكن هذه « المسايه » أصبحت في الواقع
« مهيمنة » على « تفكير » الروائي .. قتيمة بعد كل شيء طرحتها
المؤلف كواحدة تحاصرها « الظروف » و « التقاليد » وتأتي من « حسين
المنوحي » وغيره .. وبعد جولة كهذه تشعر بصعوبة الاستمرار ملذات
معرضة لظلمة من اخيه الذي يطاردها بعدما كشفت له علاقاتها فتقرر
ان تلعب مع « الرجل » ويعني انها تطوقت في العمل اللدائي ..

ان هذا البناء سيء ومرفوض .. وهذا الانتداء الذي يريد الروائي
تكريسه مرفوض لانه « يشوه » الانتداء النصائي الفعلي للجماعير
العربية .. انتدائها العتي لتثورة ضد الاحتلال .. وضد القهر
والاستغلال وليس لتثورة ضد « آثار » ثانوية ازاء هذه القضايا
الرئيسية .. والانتداء لتثورة ليس « رد فعل عساوي » وليس « سلوكا
حائلا » كما تكرسه الرواية في صفحاتها الاخيرة وهي تدفع بـ « الميعة
لتكون ما تكون ولكن ليس في قلب التثورة التي تنفجر في الوطن العربي ..
بقية هذه الدراسة :

« الرد على واقع النكسة في الرواية .. »

في (الفن والكتاب) ..

- (١٦) عوني صادق « نجيب محفوظ علاق وؤيا بورجوازية » دراسات
مربية عدد تموز ١٩٧٠ ص ٢٩٠ .
- (١٧) احمد عباس صالح (فراه جديدة لنجيب محفوظ) الكتاب عدد
٥٩ شباط ١٩٦٦ ص ٦٧ .
- (١٨) ص ٦٨ .
- (١٩) المصدر السابق ، ص ٦٩ .
- (٢٠) اليد والارض والماء (ذنون ايوب) .
- (٢١) عمر الطالبي - الرواية العربية في العراق ، ١٩٧١ ، مطبعة
النضال ، ص ٩٢ .
- (٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٥ .
- (٢٣) شجرة في الزقاق ، ص ١١٤ .
- (٢٤) المصدر السابق ص ١١٦ .
- (٢٥) ص ١١٦ .
- (٢٦) الرواية ١٥٥ - ١٥٦ .
- (٢٧) عن نبيل راجب « قضية الشكل » ص ٢٥٣ .
- (٢٨) دراسات عربية (عوني صادق ص ٢٨) .
- (٢٩) الدكتور عمر الطالبي ، الرواية ، ص ٢٢٠ .
- (٣٠) ترجمة ذوقان قرقوط (ناز جالبهار باريس ١٩٦١) .
- (٣١) صالح الطعمه (المسألة الفلسطينية في الادب العربي الحديث)
مجلة شؤون فلسطينية رقم ١٢ آب ١٩٧٢ .
- (٣٢) الياس خوري ، البطل الفلسطيني في قصصه شان كفتاني ، مجلة
شؤون فلسطينية ، عدد ١٣ ، ص ١٧٦ .
- (٣٣) الصمت والمطر لحليم بركات ، مجلة شعر بيروت ١٩٥٨ .
- (٣٤) الياس خوري - المصدر السابق ١٧٩ .
- (٣٥) رواية الفلاح ، عبد الرحمن السقاوي ، الطبعة المصرية ص ١٩٠ .
- (٣٦) فانيق يوسف اسكندر ، مولود فرعون من نوار الادب الجزائري ،
الفكر ، عدد ٣٠ ، آب ، ١٩٦٧ ص ٩٢ .
- (٣٧) هالي شكري ، الرواية العربية في رحلة الطلاب - القاهرة الطبعة
الاولى ، ١٩٧١ ، ص ٢٢٢ .
- (٣٨) عبد الرحمن مجيد الربيعي (الاداب) ص ٥٤ .
- (٣٩) هالي شكري (الرواية العربية ...) ص ٢٦٠ .
- (٤٠) راجع مجلة الهدف العدد ١٩٠ شباط ١٧ ، ١٩٧٢ .

المجال .. وروجت لها دور نشر هدية .. وبالتالي فان حكاية « النكسة
الاجتماعية » نشم من خلالها نظرية المجتمع الصناعي الجديد التي جاء
بها منظر الرأسمالية وولت دوستو .. وفولبرايت .. وهي نظريات
تستهدف ضمن ادعاء الموضوعية والتقدم نقوي او تجديد الصراعات
والتنافسات القائمة تاريخيا في المجتمع ..

ومثل هذا الاقتباس الضيق الذي طوره الروائي في « حزب
الاصحاب في الوسط الطلابي لجامعة هائي الراعي فاده الى اقتباسات
أخرى لا نقل خطوة كافيته عن « تسميات نزار قباني » ليعني عليها
فيما بعد سلوك بطلته تميعة ، قباني يقول في وست هول « الجامعة
الامريكية » :

« نريد ان نخلي جسد المرأة من الزايدات الاخلاقية
والعنتريات .. فالرجل الشرقي يربط كل اخلاقيه بجسد
المرأة .. و هو « يسرق ويؤز ويقتل » وعندما يجسد
مكتوب غرام عند اخته او ابنته « يذبحها كالدجاجة وبلقي
قصيدة شعر امام قاضي التحقيق » .

مثل هذه الكلمات تثير التصفيق لان فيها سحر التمرير بتخلف
المجتمعات النامية في ميدان علاقات كهذه لكنها عندما تطرح الانسان
الشرقي على اساس انه « يسرق ويؤز ويقتل ... » نتجنس كثيرا ..
اذ ماذا يقول قباني مثلا من مائنة الاميريالية .. وهي مائنة كبيرة غربية
(اوروبية وامريكية) تكتل بالجملة وتسرق .. وتؤز وكل شيء ..

ان هذه التسميمات تبدو مظنة كثيرا لو اقرنت باخرين في الغرب
وامريكا يسرفون هذا « الشرقي » و « يؤزون » هذه ملاين المرات ..
كما يفعلون مثلا في عقد « امتيازات النفط ... » ويبارسون ايتشيح

- (١) الاقتباس من الاداب - اذار - ١٩٦٢ (نجيب محفوظ والفلسفة)
بقلم من زياده .
- (٢) د . احمد هيك (نجيب محفوظ بعد المرحلة الرمزية) مجلة
الهلل عدد شباط ١٩٧٢ ص ٩١ على اني لا اميل الى العديد
من الميائات التي اوردتها الكتاب المذكور والتي دعت بالثاني ان
يصنف نفسه « شجرة » و « محفوظ » نور الصباح .
- (٣) نجيب محفوظ (مقابلة معه) الموقف الادبي تشرين ثاني ١٩٧١ .
- (٤) من زياده ، الاداب ، اذار ١٩٦٢ .
- (٥) طرحت ازدواجية السلوك بشكل جيد عند « فانيق الدباغ »
في « شجرة في الزقاق » حيث الشيخ يونس يمثل الازدواجية
الرهيبه .. لكن هذه خافضة لتوجه خاص هو التسلل داخل
التنظيم الثوري ..
- (٥) نبيل راجب ، قضية الشكل عند نجيب محفوظ ، القاهرة ،
المؤسسة المصرية ١٩٦٧ ، ص ١٥١ .
- (٦) محمود امين المام ، تملات في عالم نجيب محفوظ ، ١٩٧٠ ،
بيروت الهيئة المصرية ، ص ٩٥ .
- (٧) نبيل راجب ، ص ١٢٨ .
- (٨) صوفي مبداله (الموسى في قصص نجيب محفوظ) الهلال ،
عدد ١١/١٩٦٥ ص ٥٤ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
- (١٠) احمد عباس صالح (حول فكرة البطل التراجيدي والصمر
الحديث) الكتاب - تشرين ثاني ١٩٦٨ (القاهرة) .
- (١١) في الجزء الثاني من هذه الدراسة نوقشت هذه الرواية من زاوية
الموقف والتفكير .
- (١١) جورج سالم ، محمد ديب في ثلاثة الجزائر ، الموقف الادبي
العدد الثاني - حزيران - ١٩٧٢ ص ٦٥ .
- (١٢) الدكتور عبد الرحمن باغي ، الجهود الروائية من سليم البستاني
الى نجيب محفوظ ، دار العودة - الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٢
ص ٩٨ .
- (١٣) المصدر السابق ، ص ٩٨ .
- (١٤) نقلا من مبد الرحمن باغي ، نجيب محفوظ في حديثه مع احمد
ابو كف الهلال شباط ١٩٧٠ .
- (١٥) وفي رأي هذه خلاصة موقف محفوظ في هذا الانتصار الروائي

الفن و الاشتراكية

الدكتور عفيف بهنسي

ولم يعد الفن سبيلا للثقافة وقد وصل العمل الفني الى نقطة الصفر كما يقول (هوبز) ، وخاصة عندما نرى انفسنا امام لوحات ناصعة لا تحتوي على اكثر من شق بموسى حادة .

وخرج الفن عن نطاق الانسان ، ومضى بعيدا عن همومه واهدافه ، لكي يظهر (الفن - النزوة) الذي تجاوز ايضا حدود الفن للفن .

امام هذا اللال كان لا بد للمرء من أن يعترف بأزمة الفن ، وهي ازمة حادة لم تجد لها حلولا وان كان الاتجاه الجديد سيؤدي الى تغيير جذري في خصائص الفن التشكيلي ، فيجعله متداخلا مع الفنون التطبيقية والاستعمالية ، ومتداخلا مع الفنون الضوئية والسينمائية . بيد أن الفن التشكيلي سار دون أن ترفده نظرية أو ايدولوجية ، بل ان ما كتب في فلسفة الفن وعلم الجمال لم يتجاوز حتى الان حدود التحليل والتعريف .

يمتاز العمل الفني عن العمل العادي فيما يشتمل عليه من ابداع وجدة ، وقد يتضمن العمل العادي بعض صفات العمل الفني أو قد ينخفض العمل الفني الى مستوى العمل العادي ، وهذه اعراض كثيرا ما طرأت على العمل بذاته .

ولكن ارتباط العمل الفني بالإبداع تطلب دائما نصيبا من الحرية ، ولقد ازداد هذا النصيب في اعمال الفن الحديث منذ ظهور الوحشية في بداية هذا القرن ، حتى ظهور الفن الحركي والسينمائي ، مروراً بالتجريدية التي سارت الى أبعد شوط في الفناء المضمون .

وهكذا انحرفت وظيفة الفن عن طريقها ، فلم يعد الفن وسيلة للتعبير عن الجمال بعد أن ظهرت مفامرات لا حد لها من خلال نفايات المعادن وملصقات الاثرية وقصاصات الاوراق المهمة .

ويشكر مؤثر لهذا التطور السريع الذي تم في
مجال العمل الفني ومضمونة كان ثمة تطور في بناء
البيولوجية اشتراكية في الفن : موت بمراحل مختلفة
حتى أحدثت شكلاً وانسجاماً مع الأيام .

واضح أن هذا الجمال لم يلق الاهتمام الذي
يستحقه في بداية ظهور التفكير الماركسي ، ذلك لأن كارل
ماركس - مع أنه تلميذ فلسفة خاصة بل إلى تقديم
تصور جديد حرائق التاريخي والعلاقات الانسانية ،
مع نفسه لا يقدّر التفاضلية ، وعندما تصدى للفن
مع - بعد به - إنما معارف ذات صفة خاصة ،
وتحسب خصصت للفن تاريخ المعرفة التي عرضها ، ومع
ذلك لم تفتح جميع عيون الاشتراكيين على المستوى
الذي حققه العمل . وانسحبت آراؤه الأساس النظري
للمنهج الاشتراكي .

بمحتوى من عند هيجل هو (الفكرة) ، وهي
ليست مبدأ معرفياً بل هي التي تشكلت في الواقع
وتعبر عنه - وليس واقع يصاغ بشكل يتناسب مع
مضمونه - ونحن نشكر من أشكال إنتاج الإنسان لذاته .

وقد نشد الاشتراكيون بالفكرة التي تتمثل في
اعتبار الفن صيغة من صيغ علاقة الإنسان بالعالم ،
لتفكير من غير مبدأ البراكسيس أي إنتاج الإنسان
بواسطة تجميع آتسي . واستنتجوا من ذلك أن
الفن لا يمكن أن يكون نظرياً مثالياً ، أو مقصوراً
على ذاته . ثم مع ذلك يتمتع بأسمى صفات العمل
الفرعي وينتج عن مجموع العمل الإنساني . والفن هو
حريته التي تتمثل في حرية كاملة . ويحتاج الإنسان
لأن يحرر ذاته . بل يحرر في القلب الإنساني .
وهذا يحرر من غير فكرة لامعة تتمثل فيمسا يسمى
بالباتوس . والباتوس هو تلك القوى العاملة القائمة ،
ليس فقط بحدوثها في استقلالها الداخلي ، إنما تلك
التي تعبر في عصر التنوير ونحوها النفس الإنسانية
في تحقيق مصاديقه . ومعنى آخر أيضاً فإن الباتوس
تعبير عنه لفهم معنى شخصياً .

ولا بد من إرفاق اسم هذا التعبير الألماني الجذاب
بمعنى يفسر دور من صورة مبدئية . يفسر الباتوس
علاقة شخصية بين الفرد والآخرين ، بينه وبين الأحداث
التي تحدثه ويشاركه في حركاته الألية ، وهذه العلاقة
لا تعبر إلا في حالات استثنائية ذلك أن الإنسان
يوجد ضمن فئمة وليس بإمكانه الخروج عن قضيته
التي تحيط به في جميع الأحوال وطريقة سلوكه . والقضية
هي الباتوس وكل من يتوسل بالفن مرتبط في
العمل وتعبه بعد الباتوس الذي يوصله بالعالم من
إلى ذلك ومن هذا رؤيته الخاصة . أي من خلال
وجهه وهذه تعبر . ولكن توتر الباتوس ليس واحداً

في جميع الظروف ، فقد تصاب الرؤية الفنية بنوع من
الفكرة الثابتة التي تشوه الباتوس وتبعد الفنان عن
مفهومه وتقربه من الممارس أو المقلد أو المزين ، وقد
تصاب هذه الرؤية بعزل ذاتية أو اجتماعية ، كان تتم
الرؤية بالتجريد أو الفصام (البارانويا) أو ترتبط بتقاليد
الطبقة المسيطرة ، الطبقة الاقطاعية أو البرجوازية أو
الدينية . وهكذا انحرف الفن أحياناً ، لأن فكرة الباتوس
لم تكن أساساً للنقد الفني المتبع ، بينما أصبحت
أساسية في الفن الاشتراكي . وهي إذ اعتبرت الفن
شكلاً لقضية إنسانية فإن هذه الرابطة بين الشكل
(الصورة أو اللحن أو المنحوتة) وبين المضمون أي
(الباتوس) رابطة داخلية عضوية ، فليس من الممكن فصل
أي فن عن قضيته كما يؤكد الناقد المجري لسوكاش ،
والفن المجرد من القضية هو فن شكلي . فن بدون روح
لا يلبث أن يسقط كما تسقط الأشياء البالية بعد
استعمالها .

وهذه الرابطة بين الشكل المضمون أو بين الفنان
وباتوسه ، هي رابطة أساسية بل هي وحدة قائمة في
شخص كل فنان .

وإذا كان لكل إنسان باتوسه فإن باتوس كل فنان
يبقى أكثر وضوحاً وأهمية لأنه متمثل في أعمال موجهة
إلى قطاع كبير من الناس . ومن هنا كان دور الفنان
خطيراً جداً في نطاق النظام الاشتراكي ، بل إن فكرة
الباتوس هذه ، تفرض نفسها على أي فنان مهما كانت
نزعته ، وتصبح مقياساً لفرز الفنان المزيف عن مجموعة
الفنانين الأصليين .

وهكذا يبدو العمل الفني صورة عن الرابطة التي
ترتبط الفنان بالإنسانية لأن مقياس العمل الفني هو
البراكسيس أي الإنسانية العمل الفني ، أو الباتوس أي
موقف الفنان من العالم . إن ارتكاز الفن الاشتراكي على
هذه المبادئ قد أوجد حلاً لمشكلة هامة من مشاكل
التذوق والنقد الفني ، ويكفي القول من أن المتذوق
إمام أي عمل فني . يريد أن يبحث عن ذاته التي يعرفها
بوضوح ، أو التي يسعى إلى معرفتها من خلال القضايا
الكبرى ومن خلال مستوى العصر ومن خلال مواقف
الآخرين .

ونحن نعلم أن أجمل لوحة فنية هي اللوحة التي
تمثل أقرب الناس إلينا أو تمثل آمالنا ومستقبلنا . أو
تلك التي تعبر عن المثل الكبرى التي نعشدها ، كالجمال
والخير . ولعل الآلهة الأفريقية ما كانت لتمد لولا أنها
تعبر عن المثل الإنسانية في القوة والحب والخصب
والحكمة ...

وبهذا المعنى فإن العمل الفني بالنسبة للمتذوق

هو نوع من (التجلى الذاتي) وعندما يتجلى الفن عن هذا الدور ، يفصل نهائيا عن المتذوق ويصبح غريبا وخاصة بدائه ، وهذه هي خصائص الفن للفن . ويبدو التجلي أساسا واضحا جدا للحكم النقدي الذي كان يتعثر دائما في متاهات الهوى الشخصي أو المقصد الانشائية .

يبد أن (التجلى) في الفن يبقى محدودا بالحواجز القومية والتاريخية وبالتقاليد ، لأنه كلفة لا بد له من أن يتطابق مع الروح السائدة في دائرة قومية معينة . هذه الروح التي كونت اللغة ، لغة النطق ولغة الصورة ولغة اللحن ، وهذا ما نعتبر منه بالأصل فالعمل الفني الذي تجلى فيه شخصية الأمة هو العمل الأصيل .

وتنقلنا هذه الأفكار الى نتيجة هامة ، وهي أن اشتراكية الفن لا تتناقض مع قومية الفن ذلك لأن باتوس كل فنان هو قوميته ، وإنما يرتفع الباتوس الى المستوى الانساني من خلال الموقف القومي ومن خلال قضية محددة . ولعل لوحة «الفارنيكا» التي لخصت موقف بيكاسو القومي ، هي التي رسخت أصالة فنه ، وجعلته واسع الانتشار مقبولا من أوسع دائرة انسانية عرفها التاريخ على ما فيه من غرابة وبدعة .

وليس من شك أن الأعمال الاصلية هي التي تفرض نفسها على التاريخ ، وتنقل مضمونها الى خارج الحدود القومية لكي تصبح قضية انسانية مشتركة .

يبد أن تفسير الفن على أنه نوع من التجلي الذاتي قد يؤدي الى ربط العمل الفني بالمنفعة . ومع أن غاية أي عمل هو المنفعة إلا أن التقدم الحضاري وانتشار الوعي الثقافي يوسعان مفهوم المنفعة لتصبح شاملة لاهداف كبرى أكثر انسانية وأوسع مدى .

فالبراعة في الاداء . والموهبة في الابداع ، والقيمة التدوقية العالية ، كلها مقومات أساسية للعمل الفني ، ولكن الفنان يحتمل الى جانب مسؤوليته الفنية مسؤولية ثورية ذلك لأن هدف الابداع تغيير العالم تغييرا شاملا . ولكي يكون هذا التغيير مبررا لا بد للفنان من فهم واضح لجميع المشاكل والتناقضات القائمة والتي يسعى الى تغييرها .

أن العمل الفني عمل استهلاكي وتاريخي أيضا ، فهو استهلاكي لأنه مبذول من أجل الناس الذين يبحثون عن منفعة معينة فنية . وهو تاريخي لأنه مكرس لجميع الاجيال المتعاقبة وليس لجيل واحد من المستهلكين . وبهذا المعنى فإن أرضاء رغبات السوق الفنية الراهنة أمر يتعارض مع طبيعة العمل الفني ، ويعرض هذا العمل

الى الانحراف او الى التخلف والانحطاط ، ونحن مازلنا حتى اليوم نرى امثلة يومية على ذلك في اسواق الاعمال الفنية حتى باتت «تقليعات» الفن الحديث هي المقصودة لذاتها وخرجت اقيمة الفنية كما خرج المضمون الفني عن أن يكون مقياسا لعمل الفني .

أن الصفة التاريخية التي يتمتع بها العمل الفني تجعله أيضا موجها الى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم ، لأن الفنان الاصيل هو الفنان الذي أقام فنه من خلال مواقف الناس ومن خلال مشاكلهم وآمالهم . وهو لا يتجه الى أرضاء أذواقهم او الى أرضاء نزواتهم كما هي مهمة اصحاب الأعمال التجارية التي تبحث عن منفعة متبادلة بين البائع والمستهلك .

لقد فرضت السوق الماركنتيلية الفنية نوعا من الزبائن لا يشترون المتاع أو اثر الفني شغفا به بل رغبة في ارتفاع قيمته مع الأيام ، أو رغبة في استغلال الشهرة أو سعيا وراء الطرافة والتندر ، مما شجع الفنانين على تقديم التافه الشاذ من الأعمال الفنية ، وهكذا فإن نوعا من التأثير المتبادل بين العرض والطلب في السوق الماركنتيلية أدى الى انحراف الفن والى تشتته

ويعمد الفن الاشتراكي الى تحقيق سلامة الموضوع ، لما له من تأثير على الذات ، وتبدو العلاقة مرهفة جدا بين الذات والموضوع في العمل الفني ، فعندما يلتزم الفنان باتوسه فإنه يقدم عملا (تجليا) فيه ذات المتذوق . ويتعلق المتذوق بقوة بعمل يتجلى هو فيه ، ومن هنا تنشأ هذه العلاقة التاريخية بين الذات والموضوع .

ويبدو دور الفنان الاشتراكي دقيقا جدا ، فهو لكي ينجح في عملية (التجلي) يقتضى أن يكون مستوعبا تماما للقضية العامة ، فلا يكون موقفه تمثيلا بل تعبيراً عن عقيدة وإيمان .

أن غاية الفن الاشتراكي أن يوسع نطاق التدوقين في المكان والزمان . بمعنى أن الفن يجب أن يدخل الى نفوس أكبر قطاع ممكن من الجماهير ، ويجب أن يستمر مع أكبر عدد ممكن من الاجيال المقبلة .

ولهذا كان لا بد من انتهاء عهد العمل الفني المخصص للأفراد . لإنشاء العمل الفني المخصص للجماهير ، كالنصب في الشوارع واللوحات الجدارية على المنشآت المعمارية ، والمسرح الجوال في الشوارع والارياض والموسيقى الرفيعة تبث من خلال المكبرات الموزعة في جميع انحاء البلاد . ذلك لأن الفن في المجتمع الاشتراكي يحمل مسؤولية ثورية كبرى فهو يحافظ على توتر الروح القومية ويقوى اتحامها بالقضايا العامة كما يدعم التزوع نحو البناء والتقدم .

ان عظمت تولستوي في انه استطاع أن يعكس
انتطلع الناضج الى الأفضل ، والرغبة في التخلص من
أوهام الماضي .

وعظمة بيكاسو في انه اشعل الثورة ضد سيطرة
الطبيعة على الفن ، وفتح الطريق الى الموقف المتحرر
الذي يقول كلمة المستقبل من خلال الفن .

لقد اجمع بيكاسو الثورة والى الأبد في مسيرة
الابداع الفني ، مؤكدا حق الانسان بتقرير وجوده
الانساني وشرطه ، وبتأكيد دوره بخلق حقائق جديدة
خارجة عن الطبيعة معتمدا على مقاييس جديدة للجمال
والحكم . هي مقاييس الفن الاشتراكي ، الذي يقف
راصدا قوى التقدم الايجابية ، ومجابهها القوى السلبية
التي تنتج عن هذه القوى .

ومن شأن الفن تجاوز الطبيعة منذ خلق الانسان .
ولكننا في هذا العصر نجد انفسنا امام قوة او قوى عديدة
قد لا يكون من السهل تجاوزها عن طريق التقدم التقني،
بل لا بد من مبادرة انسانية صميمية تتمثل بالفن .

يقول (غارودي) : عندما يتحقق مستوى من
التقدم التقني أعلى الى حد كبير من المستوى البدائي ،
تنتاب الانسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزه امام
الطبيعة التي استطاع ان يروضها الى حد كبير ، بل
تنتج هذه المخاوف من مواجهته للقوى الاجتماعية التي
خلقها بنفسه . ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو
كانت حقائق غريبة عليه معادية له تهدد بسحقه .
فالفقر والازمات وأجهزة التجمع والحروب تشكل
بمجموعها قوى انسانية انفلت عقالها .

امام الفنان الاشتراكي اذن مهمة جديدة غير
مهمة تجاوز الطبيعة ، هي مهمة تجاوز هذه القوى ،
ولن يتم ذلك عن طريق تصوير الاحلام السعيدة التي
تؤدي الى الطمأنينة والكون والكسل ، ولن يكون ايضا
عن طريق تصوير العواطف الشائنة التي تدفع الانسان
الى مواقف رومانتية قصيرة المدى . « ان مهمة الفنان
الحديث ، كما يقول غارودي ، هي التعبير عن الوجه
الجديد للحياة ، الوجه الذي لم تستطع هذه القوى
قهرة ، تما كما كان يفعل الفنان القديم ، عندما كان
يلجأ الى الاسطورة بل انني اقول فنانا اليوم يلجأ
الى اسطورة من نوع آخر » .

وثمة سؤال تطرحه الثورة الاشتراكية في الفن
يتعلق بأسلوب العمل الفني . فهل تكون لغة الفن هي
الواقعية الصرفة ، لانها اللغة المألوفة من جميع الناس
على اختلاف قومياتهم ولغاتهم وأجيالهم . او ان تكون
لغة خاصة لا تتحدد بالاشكال الواقعية ولا ترتبط
بالقواعد المنطقية ، بل تبقى مفتوحة على خدس الفنان
وخياله لنقل موقفه وقضيته دون ان تتعرض لتحصيف

الصنعة او لتجميل يأتي من تمثيل المؤلف .
الحق ان الجمالين الاشتراكيين الاوائل تمسكوا
باهداف القاعدة والنموذج في الشكل الفني ، وراوا ان ما
قدمه الاغريق يعبر عن ذروة الشكل الفني ، وكانوا قد
استجابوا في ذلك الى اعتقاد هيفل نفسه الذي يرى ان
الشكل الفني وصل في الفن الاغريقي الى اسنى ما يحتاجه
الروح .

ان هذه الدعوة تعني ان الفن وصل الى نهاية
الطريق ، وانه لم يكن بإمكان الفن الذي جاء عقب
الكلاسيكية ان يقدم شيئا جديدا . ويؤكد هيفل ذلك
بقوله « لقد ازدهر الفن الكلاسي مرة واحدة ومرة واحدة
فقط ، وليس بإمكاننا ان نسترجع الماضي ونعيد
التاريخ » .

ومع ذلك فلقد استمدت الواقعية الاشتراكية
مبادلها في اسلوب الفن من الفن الاغريقي الواقعي
النموذجي ، ولكن واقع الطبيعة والانسان متحول لاثبات
له ، وان التفسير الديالكتيكي للحياة يناقض تماما مع
تفعيد التشكيل وثبته ضمن حدود الواقع المحسوس .

ولذلك فان غارودي على صلاته الاشتراكية اعطى
تفسيرا جديدا لمفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن مبررا
اعمال بيكاسو التي كثر الجدل حول شرعيتها الاشتراكية
لانها تقوم على واقعية ذاتية . ويعتقد غارودي ان في
ذلك تكمن عبقرية بيكاسو واشتراكيته . ان لغة الفن
تنسب الى العصر فهي لغة زمانية . ولقد عبر بيكاسو
عن عصره اصديق تصوير وبكل حرية . اما مضمونه فهو
انساني مرتبط بموقف الانسان وطموحه . وهكذا انقذ
الفن الاشتراكي حرية الابداع من الانحراف والسقوط
كما حررها من القيود والجمود ، وفتح الباب واسعا
الى ابداع الشكل المنسجم مع العصر دون أن يخشى
العودة الى نقطة الصفر ، لان المضمون الفني هو اساس
مشروعية العمل الفني .

وتتوضح أهمية فن بيكاسو في التفسير الماركسي
الجديد الذي قدمه غارودي للفن الحديث ، وللمفهوم
الواقعية ، ولقد انهارت امام هذا التفسير جميع
النظريات المترتبة التي قدمها جنانوف وغيره حول
واقعية تقليدية في الفن ، وبدا فن بيكاسو تعريفا
جديدا للفن الاشتراكي او للفن الانساني في العصر
الحديث ، وهو تعريف قديم لا يقدم جديدا في مفهوم
الفن القائم على التجاوز كما ذكرنا ، ولكنه جديد امام ذلك
التفسير الشاذ الذي يجعل من الفن صورة مطابقة
للطبيعة ومحاكاة دقيقة للمالوف وتقليدا أعمى للضاعدة
والنموذج .

الواقعية الاشتراكية

عموماً ، وفي النقد الأدبي بخاصة ، لا يمكن أن تستوعبها دراسة فردية تستند إلى جهد فردي ، بل أننا في حاجة إلى بحوث وبحوث ، تتناول هذا الاتجاه في كل قطر عربي على حدة . وكذلك الحال بالنسبة لساكني ميادين الفكر والخلق والإبداع الإنساني . ففي البلاد العربية ، وبالذات التقدمية منها التي بدأت تأخذ طريقها نحو تطبيق النظام الاشتراكي اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً ، لابد من أن يتوفر على دراسة هذا الاتجاه على المستوى الفكري والنقدي والأدبي والفني ، مجموعات وفرق من الباحثين والنقاد ، في محاولة للبحث عما إذا كانت لنا ملامح ملهوسة عربية في « الواقعية الاشتراكية » ، محددة القسما ، واضحة المعالم ، ذات خصائص تميزها أم لا ؟

وفرق البحث هذه من النقد ودارسي القصة والرواية والمسرح والشعر والتصوير والنحت والسينما والتنشكيل وما إلى ذلك ، هي التي سيكون عليها عبء تبين وتبين مفهوم « الواقعية الاشتراكية » كما تجسده أعمال الكتاب والنقاد والفنانين في كل قطر . ومعرفة المراحل التي مر بها هذا الاتجاه في كل لون من ألوان النشاط الإنساني . والكشف عن صورته وأشكاله ، وتباين مظاهره تبعاً لتباين الأشكال الأدبية وميادين الخلق والتصوير والتعبير . وإدراكه إلى أي حد كان تمثيلاً للواقع المعاش ، فعلاً ، أو انعكاساً لتطبيق النظرية الاشتراكية وفقاً للطريقة التي تطبق بها ، والأساسيات التي تستند إليها ، والقيم التي تؤمن بها ، والأفكار التي تعتقها . أم أنها كانت محاكاة وتقليداً للواقعية الاشتراكية التي سبق وقتن لها النقاد والجمالون الماركسيون ، اعتماداً على النظرية الماركسية ، وتبعاً لحاجات مجتمع روسيا في فترة ما بعد نجاح الثورة الاشتراكية في ١٩١٧ . وبالتالي تكون محاولة لنقل تعاليم المفهومة الماركسية على الأدب والنقد في بيئتنا ليس غير ؟ . ثم من بعد ، نتجمع حصيلة النتائج التي يتوصل إليها الدارسون والنقاد ، كل في مجاله ، لتحديد في النهاية ، نوعية هذا الاتجاه ، وإيماده ، وكيفية تمثله في حياتنا الثقافية العربية .

كلمة « الواقعية » توحى بأكثر من دلالة ، نظراً لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها ، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره ، مما جعلها تغدو في وقت من الأوقات كالنهر العظيم الذي تفرعت منه قنوات وقنوات . ذلك أن التغيير الذي أحدثته « الواقعية » في الأدب والنقد والفن كان واسع النطاق ، لأنها ظهرت بوضوح حين امتد التنازع بين المادية والمثالية إلى مجال الأدب والفن ، فوجدت « الواقعية » الميدان فسيحاً أمامها في القصة والرواية والمسرحية ، أكثر الأشكال الأدبية موضوعية . وربما تكون هذه العوامل مجتمعة هي التي كست « الواقعية » ثوباً من الغموض في الأدب والنقد عنها في الفلسفة !

أراء هذا الواقع الذي أحاط ويحيط بالواقعية كمدرسة واتجاه أدبي مر بمراحل متعددة ، وكان له تأثير قوي وفعال لأعلى المستوى العربي وحده ، ولكن على المستوى العالمي من قبل ، بخلط من يظن أن بإمكانه وحده - مهما بلغت قدراته وإمكاناته المادية والفكرية والصحية والنفسية - أن يقدم دراسة متكاملة عن الاتجاه الواقعي وتطوره في الأدب ، أو في النقد ، أو في الفن ، عالمياً أو حتى عربياً . نظراً لما هو معروف من تعدد تيارات هذا الاتجاه ، وكثرة أعلامه ومنظريه ، ووفرة كتابه والمبدعين في إطاره ، والكمية العظيمة من الآثار الأدبية والفنية التي خلفوها ، وعلاقته بالفلسفة ، والظروف المادية ، والمناخ السياسي ، والعوامل الاقتصادية ، والطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها الكتاب أو النقاد أو الفنانون ، واختلاف نظم الحكم ، والنظريات الجمالية السائدة . وهكذا مما يجد الباحث نفسه غارقاً في خضمه ، ولا سبيل إلى النجاة منه إلا بالاستعانة بالجهود الجماعية المتضافرة .

ولنتخذ « الواقعية الاشتراكية » موضوع بحثنا مثلاً . وهي تمثل أحد التيارات الرئيسية داخل أطر « الواقعية » الاتجاه الأم ، الذي كانت له اليد الطولى على الحركة النقدية والأدبية منذ الحرب العالمية الثانية . فإن دراسة « الواقعية الاشتراكية » في الأدب العربي الحديث

في النقد الأدبي الحديث في مصر

الدكتور سيد حامد النصار

ومعروف أن « الواقعية الاشتراكية » كانت الوجهة الأدبية والنقدية والفنية التي عبرت عن انتصار الفكر الاشتراكي في المرحلة التطبيقية والعملية للنظرية الاشتراكية في روسيا . بمعنى أن الواقعية الاشتراكية ليست وجودا منفصلا وكيانا مستقلا عن تيار الاتجاه الواقعي بشكل عام ، وإنما هي حلقة جديدة معاصرة من حلقات الواقعية تأثرت بالفلسفة الماركسية ، وبالنظرة الجديدة للحياة التي سادت روسيا بعد أن حققت ثورتها في أكتوبر ١٩١٧ ، هناك إذن عاملان أساسيان ساعدا على بلورة الدعوة إلى الواقعية الاشتراكية في الأدب والنقد . أما أولهما فهو الفلسفة الواقعية المادية الماركسية ، وأما ثانيهما فهو ظروف المجتمع والحياة في روسيا بعد نجاح الثورة الاشتراكية . ذلك أن كل مذهب أو اتجاه أدبي يتأثر بأمريتين : بتيار فكري من التيارات السائدة في العصر ، ويمثل أحيانا في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم بالاستجابة إلى حاجات المجتمع ، وكثيرا ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه وفي توجيهه ، وهذا قاسم مشترك بين جميع المذاهب الأدبية .

فقد اتاحت النظرية الماركسية للكتاب والنقاد أن يتسلحوا بقدرات جديدة على ضوء الفلسفة العلمية الحديثة ، وأن ينفذوا منها إلى حقيقة قوانين التطور الاجتماعي المتحركة بصورة موضوعية ، وأن ينشطوا في المطالبة بأدب واقعي ثوري يعبر عن الطبقة المنتصرة ويؤيد القيم الجديدة ، وينتصر للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة ، ويكون له دوره الإيجابي الفعّال والبناء الذي لا يقل عن دور أي وسيلة من وسائل الإنتاج ، باعتباره عملا منتجا ، وبالنظر إلى الأدب من حيث كونه عاملا منتجا أيضا . ذلك أن الأدب الواقعي الاشتراكي هو الذي يحتوي على معنى ثوري الجوهر كما يقول « أنجلز » ، حين يمثل صراع القوتين الجديدة التي تنمو ، والقديمة التي تتعرض للموت . والأدب التقدمي هو الذي يبرز في أدبه صراع القوى المتناقضة في المجتمع ، ويظهر هذا الصراع

على ضوء هذا التصور سيكون تناولنا بإيجاز لموضوع « الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي الحديث في مصر » ، خلال الفترة الزمنية التي شهدت ازدهار هذا الاتجاه وسيطرته على الكتابات النقدية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦١ ، وهو العام الذي شهد تحولا وانعطافا نحو الثورة الاجتماعية والاقتصادية ذات الأهداف التقدمية والاشتراكية . وإن كنا نرى أن مرحلة الستينيات على المستوى النقدي والتأصيلي للاتجاه الواقعي الاشتراكي ، كانت امتدادا للفترة السابقة . وإن أغلب النقاد والأدباء الذين جامدوا من أجل الدعوة إليه ، وثبته ، وتطبيقه ، وانتميه له ، ظلوا مسيطرين بشكل أو بآخر ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن جيلا جديدا من النقاد الواقعيين الاشتراكيين لم يظهر ، ولم يحدد هو الآخر . وإنما يدل علي أننا سوف نحصر بحثنا في دائرة زمنية محددة ، عرفت فيما عرفت المكابدة الأصيلة ، والمعاناة الشاقة ، والنضال الحقيقي ، في سبيل التأصيل والتنظير والتقنين لهذا الاتجاه في أدبنا ونقدنا .

ولن يكون من مهمتنا أن نتعرض للواقعية ككل . فقد اشرنا إلى أنها أنتجت انتاجا ضخما يمثل في الكثير مما كتبه بلاك ، وموباسان ، وستندال ، وميريميه ، والفونس دوديه ، ودumas الصغير ، وهنري بك ، وبيرس غالدوس ، وجيوفاني . ولما تركت الطبعيون من أمثال رولان ، وأدمون دوغونكور ، وفلوبير ، وتولستوي ، وتوماس هاردي ، وشارلوت برونتي ، وجورج صاند ، وجورج آليوت ، مع أن الطبعية . تعتبر موقفا واختيارا ورؤية للعصر البشري . رؤية روائية واسعة طبعت عالميا النصف الثاني من القرن التاسع عشر : اتساع الصورة ، ونفس يكاد يكون ملحميا ، في تاريخ يظل إنسانيا واجتماعيا ، واحساس بيولوجي حاد بالإنسان الذي يسحقه المجتمع أو يفتنه التاريخ !! ومن ناحية أخرى يصبح حتميا علينا الوقوف عند « الواقعية الاشتراكية » في روسيا ، لأن هذا الاتجاه عرف أول ما عرف عند النقاد والأدباء هناك .

العالم المادي بطريقته الخاصة ، ويمبر عن الطبقة التي تناضل لتصبح مصدر السلطة فعلا ، ويهبط من سباحات الخيال والاحلام والاهام الى دنيا الواقع المادي ، ليصور النضال الطبقي الجديد ، فيفضح مخازي الطبقة التي توشك ان تنهار ، ويزرع اركانها ، ويضعف مقوياتها ، ومن ناحية اخرى يدعم الطبقة ذات الحق الفعلي في تولي القيادة ، ويبث فيها الايمان بحقها والثقة في نفسها . وبهذا يصبح الادب سلاحا اجتماعيا ، ووسيلة من وسائل العمل . اذ هو يلعب دورا هاما في محيط الرقي الفكري الايديولوجي ، وفي محيط تزويد المنتجين العاملين بثقافة اشتراكية ، ويساهم بجهده الخلاق في الاعمال البناءة التي يقوم بها اي مجتمع من المجتمعات ، ويؤدي بذلك خدمات فعالة للشعب كله .

ولما كانت الماركسية لا تؤمن بالثبات والجمود ، بل بالحركة والتطور والضرورة ، فانها رأت الادب لا يعكس عالما ماديا ثابتا ، لان الحياة في الواقع ليست ثابتة وانما هي دائمة الحركة . وتستعمل الماركسية في تقويم العمل الادبي مقاييس ذات وجهين : الاول هو الذي تحكم فيه الماركسية على العمل الادبي بدرجة تأثيره بالحقيقة التي تم فيها ، وبالطبقة الاجتماعية التي يعبر عنها . والوجه الثاني هو الذي تقرر به الماركسية مدى خلود العمل الفني ، اي مدى ربطه الحاضر بالماضي بالمستقبل ، ومدى اندماجه في خط المجتمع البشري ، وتصويره الواقع في نورته لا في سكونه بحيث يكون ادبا بناء حسب مطالب الواقع المتطور . بمعنى انها ترى ضرورة النظر الى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد . باعتبار ان نجاح الثورة وتحطيمها للتقديم الفاسد يجب ان تبسج مرحلة بناء وتعمير . وهذه المرحلة تحتاج الى تفاؤل وثقة بالنفس وبالخير ، وامل في المستقبل ، وقدرة على التحكم في المصير . ومن هنا اصبح احد المعالم الرئيسية في الواقعية الاشتراكية تفضيل عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته . فهي وان كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب ومشاكله ، الا ان روحها روح متفائلة ، تؤمن بإيجابية الانسان وامكانيته على ان يأتي بالخير ، وان يضحى في سبيله بكل شيء دون ياس وتشاؤم او مرارة . ان غايتها هي البناء ، وتطوير حياة الشعوب ، والوصول بها الى مستويات اعلى .

ومن يعمن النظر في اقوال « جوركي » وكتابات « وآرائه التي نشرها قبل الثورة متعلقة بنوعية الادب الجديد ، وهدفه ، ومنهجه ، وموضوعه الذي يطالب به ويدعو اليه ، سيجد انه وضع اللبنة الاولى للواقعية الاشتراكية . كما انه كان من ابرز الكتاب والنقاد الذين ساعدوا على توضيح علم الجمال الواقعي الاشتراكي . ففي محاولته (قاريه) ١٨٩٨ ، نقد جوركي الادب المعاصر له ، ودعا الجمهور الى اتباعه في طرق جديدة اكثر تنوعا ، والقس عليهم نظرة جديدة ، وطالبهم بالسمي نحوها ، ودعوة

على حقيقته مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك انما يجسد حركة الحياة في تطورها الصاعد : (ان العمل الادبي يكون تطورا تقديما بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١)

تنطلق هذه المهمة الملقاة على عاتق الادب والفن من مقولة ماركس ان التاريخ لا يتولد من تصارع الافكار والآراء ، وانما من تصارع الحركات التي تعتمد على اثر العوامل المادية المتغيرة في حياة المجتمعات البشرية ، تلك التي تتمثل في عوامل الانتاج التي تتغير دائما . وقوى الانتاج ووسائله تفرض سلطانها عن طريق الناس ، لان الناس هم الذين يصنعون تاريخهم بايديهم . وبذلك يكون تاريخ الجنس البشري في المرتبة الاولى هو تاريخ الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، الذي لم تخل منه مرحلة من مراحل التاريخ . فالحركات التي تحكم في مجرى التاريخ هي حركات طبقية . لان الناس عند كل مرحلة تاريخية ينتظمون في طبقات اقتصادية ، كان وجودها امرا طبيعيا وضروريا من اجل استغلال قوى الانتاج الموجودة ، كما كان لابد من ان ينشب الصراع بين هذه الطبقات . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري الذي تستمد منه مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكري والفني والادبي للبناء العليا في المجتمع . والادب كجزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع ، ينتمي بدوره الى البنية العليا . ولما كانت البنية العليا بنظمتها ومبادئها المختلفة من نتاج البنية الدنيا ، اي وليدة الحياة المادية في المجتمع ، التي تحدد علاقة الانسان بالطبيعة ، وتخلق القوميات الاساسية للمجتمع ، فان كل تغيير في قوى الانتاج المادية يحدث بالتالي تغييرا في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لان الوسيلة المستخدمة في الانتاج هي التي تمكس على النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والاخلاقية والفكرية والثقافية شكلها النهائي ، (ومع تغير الاساس الاقتصادي فان البناء العلوي الضخم كله يتحول سريعا نوعا ما . وبالنظر الى تلك التحولات ينبغي التمييز دائما بين التحول المادي لظروف الانتاج الاقتصادية التي يمكن تحديدها بدقة العلم الطبيعي ، وبين الاشكال القانونية او السياسية او الدينية او الجمالية او الفلسفية . وباختصار الاشكال الايديولوجية حيث يمي فيها البشر هذا الصراع ويتقاتلون حوله .) (٢)

على هذا الاساس فان الادب والفن غير منعزلين في آفاق اثيرة بعيدة عن التائر بالاضطرابات الارضية ، ولكنهما منعزلان في معترك الحياة حيث المباشرة التي لا رحمة فيها بين القديم والجديد ، وترتب على انتصار بعض المعتقدات والادحار بعضها ، تغيرات عميقة الجذور تؤثر في حياة الناس العادية . ومن ثم فان الادب يعكس

الادباء الى تقديمها في قصصهم حين هتف (اليومي) اليومي دائما ! رجال وافكر وحوادث يومية ! ولكن اين الدعوة الى الحياة الخالقة ، اين دروس الشجاعة ، والكسلاص القوي الذي يجعل للنفس اجنحة ؟) . فهو يريد ان يستمد الكتاب احداث قصصهم وشخصياتها وافكارها من الحياة العادية اليومية ، وان تتضمن كتاباتهم دعوة الى الحياة البناءة الخالقة . وهو لا يسمى من اجل ان يجعل «البطل» شيئا مثاليا مرسوما على اساس ميتافيزيقي ، كما لا يريد ان يجعل منه نيبا مفتعلا بقصد الاثارة ، ولكنه يرى فيه شخصا حيا واقعيا عاديا . فالانسان عند جوركي هو سيد الحياة ، وهو العضو النشط الذي يستوعب الواقع ويتحكم باستمرار في تطوره : (لو وجد في العالم شيء كبير مقدس لكان الانسان السائر في طريق نموه المتصل ، ولن يكون اقل قيمة اذا كرهني .) لذا فان الكاتب البروليتاري في نظره هو الذي يرفض (كل ما يضطهد الانسان من الخارج والداخل ، وكل من يمنع التطور الحر لاستعداداته .) وهو الذي يحترم الانسان (كينبوع الفاعلية المخصصة ويؤلف جميع الاشياء الجميلة وكل البدائع على الارض .) (٢)

وفي اول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفيت الذي انعقد ١٩٣٤ كان جوركي اول من اطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الادبي والنقدي الجديد وهو في عنوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكي في المجتمع السوفيتي . قال جوركي في خاتمة بحث قراه على المجتمعين من الادباء والفنانين : (ان الواقعية الاشتراكية تنظر الى الكينونة على انها فعل ، وتعتبر الوجود نشاطا خلاقا . وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نموا دائما لا يتوقف ، حتى يستطيع ان يقهر قوى الطبيعة ، ويستمتع بالخط السعيد الذي جعله يعيش على ارض يريد الانسان فيها - خلال استجابته للشعو المتصل لاحتياجاته - ان يجعل من كمالها مكانا رائعا لسكنى الجنس البشري الموحد في اسرة كبيرة واحدة .) (٣) ويفرق « كارل رادك » - وكان من اعظم النقاد نفوذا في روسيا آنذاك - بين الواقعية المباشرة وبين الواقعية الاشتراكية ، فيقول : (لا يوجد هذا الشيء الذي يسمى الواقعية الراكدة ، ولا ذلك الذي يسمى الواقعية التي تصور ما هو كائن ، واذا كان كبار فناني الماضي الواقعيين - وحتى ولو على غير علم - جدليين دياكتيكيين وصوروا التطور بواسطة تضارب التناقضات ، فاننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلي لواقعتنا عندما نتكلم عن مذهب « الواقعية الاشتراكية » .) ، (ولا يعنى مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو فحسب ، بل معرفة اتجاه تحركه ايضا . انه يتحرك في اتجاه الاشتراكية . انه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية . وان عملا فنيا يبتكره فنان اشتراكي واقعي لهو عمل يبين الى اي اتجاه يدفعنا تضارب الامور المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذي رآه الفنان وانعكست صورته في عمله .) يؤكد كارل رادك اذن على تمسك الواقعية الاشتراكية بالمذهب

الجدلي ، وعلى انها لا تصور الانسان في حالة سكون ، بل تحاول تصويره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة كما يسميها جوركي .

ويوقف الناقد « جورج بليخانوف » - امام طلائع الواقعية الاشتراكية في روسيا - حياته للدفاع عن هذا الاتجاه ، فيفضح اكذوبة « الفن للفن » ومزاعم استقلال الفنان الذي يعتقد انه يسبح فوق المترك الاجتماعي ، ويؤكد اهمية الجهاد الطبقي المجيد في سبيل العلم والفلسفة والادب والفن . ويعكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع اي بين القالب والمضمون ، وينتهي الى سبق المضمون الايدولوجي على القالب ، ويقرر ان الفن لا يشتمل على غاية في ذاته ، ولكنه يوجه الجماهير ويسدد خطاها . ويسوم في هذا الاطار كل من فاديف ، وبرتولد بريخت ، وانارجرس ، ومارتن اندرسون زنكس ، وروزا كوكسبرج وغيرهم من النقاد والكتاب . ويجد هذا الاتجاه الجديد اقوى صدى عند السياسيين والزعماء والقادة ايضا . من ذلك ان « لينين » و « خروشوف » و « ماوتسي تونغ » يطالب كل منهم الكتاب بان يتخلوا موقفا انيائيا ، وان يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة ، وبالايمزولوا عن الاغلبية الساحقة الشعبية التي تتجاوز مئات الملايين ، وان يكون انحيازهم المذهبي اليها جهارا ، وان يقفوا مواهبهم على خدمتها .

وتثمر هذه الحركة النقدية وتلك الدعوة الجديدة غير قليل من الانتاج الروائي والقصصي والمرحى والغني . فقد بدأ كتاب القصة والرواية يطبقون تعاليم المذهب الجديد في كتاباتهم خدمة للواقع الجديد ، واداء لدور آمنوا بضرورته واهميته . فيكتب (نيقولاى بوجودين) عن الثورة الاشتراكية مستلهما ذكريات التجربة ، وتصور (غيرانوف) بأسلوب بسيط نشأة المزارع الجماعية وازدهارها بفضل جهود المواطنين الصادقين ووسائل تدليلهم للعقبات التي اعترضت سبيلهم . ويسجل (شولوخوف) ذكريات الثورة في قصصه التي تصور الدور الذي لعبه مواطنوه في الحرب الاهلية . ويدرس (اليكسي تولستوي) حركة التطور التاريخي على اساس علمي ، كي يصور تحول الحياة في روسيا من القديم الى الجديد ، وليمتحن الحاضر على ضوء الماضي ، ويبين الحقيقة مقابل الزيف . ويعد التحرك المنظم للمجموعات والكائنات البشرية مسرحا له في رواية (محبو الارض) ١٩٣٢-١٩٣٤ لميخائيل شولوخوف وبانو الخزان في رواية (الطاقة) ١٩٣٣ للفلاذكوف ، والخطة الخمسية في رواية (الزمان المتقدم) ١٩٣٤ لفلنتان كاتليف . و (الدون الهادي) لميخائيل شولوخوف تعتبر ملحمة اسرية وتاريخية للسكان القوزاق على نهر الدون . وفيها يروي بنبهة تاريخية خصومات القرية والاختلافات الاسرية والفصول والايام والمباهج واخطاء الحب وعنفوانه . وكلها

تصدر عن إيمان قوي بالحاجة الى لوحات وصور واعمال
مخصصة للحركات الاجتماعية حيث الانسان جزء من
مجموعة ولا فائدة له الا في توضيح البدا الديالكتيكي للتقدم
الاقتصادي . (٦)

وتظل القصة الروسية الطويلة والقصيرة ملتزمة
بكل المبادئ التي ارسى دعائمها الواقعية الاشتراكية فترة
طويلة من الزمن ، تمكنت فيها من أن تزيد الشعب خبرة
وافادة وقدرة على الصمود والصعود في طريق التقدم .
الا انها اخذت في الحقبة الأخيرة تمر بمراحل من التبدل
البطيء ، وطفقت تقلل من الاهتمام بالموضوعات السياسية
وبأوضاع الصناعة والزراعة . واخذت تعنى بالحياة
اليومية الخاصة وما يقع فيها من حوادث صغيرة وما تنأثر
به من انطباعات آتية . وكانها قد بدأت بعد عهد « ستالين »
تبحث الى الوجود تقاليد تشيخوف وتورجنيف ويسنين .
يشهد بذلك الانتاج القصصي لكل من (يوري كازاكوف)
صاحب مجموعتين للقصص القصيرة : (مائكا) ١٩٥٨ ،
و (في محطة القطار) ١٩٥٩ . و (يوري ناجيبين) وله
ست مجموعات قصصية . و (سيرجي انطونوف) الذي
يعد أحد رواد قصة التحليل النفسي في روسيا ،
و (كورايينوف) و (ليونيد برونوماسكي) و (سيرجي
فودورين) صاحب (الدانوب الأزرق) و (فلاديمير
كودينيسيف) صاحب قصة (راس السنة) ١٩٦٠ .

وربما يكون هذا دليلا على ان « الواقعية الاشتراكية »
بتلك المواصفات التي وضعها اعلامها من النقد ، هي مذهب
واتجاه مرحلة معينة يمر بها المجتمع . هذه المرحلة هي
التي تشهد تحولا جذريا في علاقات المجتمع وطبقاته
ونظمه واقتصادياته وقيمه ، حتى يتهاى للانتقال الى
مرحلة جديدة ومختلفة تنسم بالاشتراكية الماركسية أولا
وقبل كل شيء ؟ وبما فيها صوت البروليتاريا كطبقة
كانت مستغلة رغم كثرة عددها ، ويخلق فيها صوت
البروجوازية كطبقة مستغلة مع قلة عددها . وبالتالي فان
الادب والفن الجديدين لابد وان يخدم الطبقة الجديدة ،
لانها كانا يبعدان الطبقة القديمة المخاوعة في ظل سيطرة
وسائل الانتاج الرأسمالية . وحينما يثبت النظام الجديد
وتتدعم قيمه ، ويصبح لا مفر من الالتزام به ولا أمل في
الثورة عليه وتحطيمه ، وحينما تنقلب النفوس والمقولات
والقلوب هذا النظام ، بعد مرور وقت ليس بالقصير ، يصبح
من اليسور على الادب والفن ان يتحلا نوعا ما من القيود
المؤمنة التي كانت حتمية في فترة التحول ومرحلة البناء
الجديدة .



وفي مصر ، كان الثوب الجديد الذي ارتدته الواقعية
في روسيا تحت اسم « الواقعية الاشتراكية » هو الذي
يمر عيون النقد ، فراحوا يطالبون الكتاب بحتية ارتدائه

والثبث بأهديه . وظل صوت النقاد الواقعيين عالي
النبرة لفترة طويلة من الزمن ، اخروست ما عداها مسن
النبرات . وساعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ الواقعية
على ان تنطلق حناجر النقد وهي اكثر ما تكون قوة ، وعلى
ان يقبل المبدعون والخالقون من الكتاب على انتاج ادب وفن
واقعي مخلص يعبر بصديق عن وجدان مصر الثورة ، ويعمل
بخلاص وجد على تجديد الحياة والتطور بالمجتمع المصري
نحو مستقبل مشرق . والحق انه لم يحدث في تاريخ الادب
المصري الحديث ان اسهم النقد بغالبية واستمراري الدعوة
لاتجاه ادبي وفني يمثل ما ثبت من دعم النقد وتأييده
للاتجاه الواقعي بعمامة والواقعية الاشتراكية بخاصة في فترة
ما بعد الحرب العالمية الثانية . ولا يملك احد ان يدعى
مجرد الادعاء بان هذه الحركة النقدية لم تنثر على المستوى
الابداعي ، فقد كانت لها انعكاسات قوية جدا في الميدان
الادبي . والقصة المصرية القصيرة على سبيل المثال لم
تستغ من النقد في مرحلة من مراحل تطورها منذ نشأتها
قدر استفادتها في هذه المرحلة ، بعد ان قطعت ذلك الشوط
الطويل وحدها منفردة ، دون ان تصبحها حركة نقدية
نشطة ! كما ان احدا لا يستطيع القول بان الاتجاه
الواقعي الاشتراكي في الادب والنقد قد فرض نفسه فرضا
على ادبنا ونقدنا دون ان تكون اليه حاجة اجتماعية
واقتصادية وفكرية كان هو صدى حقيقيا لها . فمع
انتشار الآراء التقدمية ونظريات العدالة الاجتماعية ،
وبخاصة بعد انضمام روسيا الى الحلفاء القريبين ، ومع
اعلان وثيقة مبادئ الاطنطي وميثاق الامم المتحدة ، وكلها
تتحدث عن حقوق الشعوب في اختيار مصيرها ، ثم
مع ازدياد قوة الطبقة العاملة المصرية بسبب نشيطات
الصناعة المحلية واستخدام الالوف من العمال لخدمة
القوات المتحالفة ابان الحرب ، وكذا نمو السخط المتزايد
على تدخل الانجليز في الشؤون الداخلية للبلاد ، ما
المجتمع المصري بموامل القلق والتمرد ، ساعد عليه زيادة
الوعي في صفوف الطبقة العاملة ، وبدء تغلغل هذا الوعي
في الريف ولو على نطاق محدود ضيق . ثم انضمام الشباب
الى الجماعات اليسارية التي اعلنت عن بحثها عن حلول
جذرية ورفضت انتماءها الى الاحزاب القديمة التي
تمخضت عن ثورة ١٩١٩ . مما قد يدل على ان الظروف
المحلية والعالمية ، الموضوعية والذاتية ، كانت اداة قوية
لتنمية وتعبئة الطاقات الثورية لدى الشباب . في هذا
المنح صدرت (الفجر الجديد) ١٦ مايو ١٩٤٥ ، و (الاديب
المصري) يناير ١٩٤٩ ، و (القصة) ١٩٥٠ ، و (الوطن
الجديد) ٢٤ يونيو ١٩٥١ ، و (صباح الخير) ١٩٥١ ،
و (المصري) (المجلة الجديدة) و (الفد) بالاضافة الى
ما يقرب من اثنتين وعشرين صحيفة يومية ، ومائة وثلاث
وثمانين مجلة اسبوعية ، وست عشرة مجلة نصف شهرية ،
واربع وسبعين صحيفة ومجلة شهرية تصدر كلها باللغة
العربية ، وكان أبرز هذه الصحف والمجلات تلك التي
حددت هدفها واعلنت مبادئها الاجتماعي والسياسي ،

واوضحت التزامها الفكري والمقائدي . ثم ما تلبث الاراء التقدمية والافكار الثورية الاجتماعية والاقتصادية ان تنتقل الى صحف الثورة ومجلاتا ابتداء من (الجمهورية) كجريدة يومية أصبحت في فترة قصيرة من الزمن من ارقى الصحف المصرية اليومية المعبرة عن آراء حكومة الثورة ورجالها ، والداعية الاولى للمهد الجديد بين الراي العام المصري والعربي ، ثم (الشعب) التي صدرت ١٩٥٦ (والساء) التي صاحبها في الصدور في نفس العام ، وقد اتجهت منذ اعدادها الاولى اتجاهها يساريا متطرفا ، وقد عمد رجال الثورة الى جانب ذلك على تشجيع الحركة الادبية وانماشها ، فصدرت عدة مجلات ادبية كـ «الهدف» مايو ١٩٥٦ و « الثورة » اول يولية ١٩٥٤ و (المجلة) ١٩٥٦ ورأس تحريرها الدكتور علي الراعي ، و«الشهر» لسعد الدين وهبه ١٩٥٧ ، و«الرسالة الجديدة» ، وكلها رغم صدورها عن هيئات رسمية معبرة عن النظام الثوري الجديد ، وملتزمة باهداف ثورة ٢٣ يوليو التقدمية ذات الابعاد الاجتماعية ، فن صفحات الادب فيها لم تسرك للصحفيين كبقية ابواب الجريدة ، بل كانت جريدة (الشعب) مثلا تخصص صفحة يومية للادب يشرف عليها الكاتب التقدمي عبدالرحمن الشرفاوي ، وبساعده الشاعر اليساري نجيب سرور في الرد على يريد القراء . كما خصصت صحيفة (الجمهورية) للادب صفحتين اسبوعيا ، وهي التي رفعت شعار (الادب في سبيل الحياة) فجمعت حولها كتاب المدرسة الجديدة من الشباب الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الادب عن الحياة ، ويطالبون باعادة الصلة بين الادب والمجتمع ! فالخيوط الذي بدا اول الاربعينيات ظل معتدا ومتصلا بطوال الخمسينيات وحتى ١٩٦١ . الواقع ان تتبع هذا الخيط في الصحف والمجلات التي صدرت يكشف عن ابعاد الاتجاهات الواقعية الاشتراكي في كتابات كثير من النقاد والادباء امثال محمد مفيد الشوباشي ، واحمد رشدي صالح ، وسلامة موسى ، ومحمد مندور ، ولويس عوض ، ومحمود امين العالم ، وعبدالمظلم انيس ، وعبدالرحمن الشرفاوي ، وسعد مكايي ، وعلي الراعي ، ونعمان عاشور ، واحمد عباس صالح ، ومحمود عبدالمنعم مراد ، وصادق سعد ، وانور كامل هناك على سبيل المثال مجلة (التطور) التي صدرت في يناير ١٩٤٠ ، مؤمنة بالتغيير المستمر والتطور الدائم المتصل ، تلاحظ انها وضعت نصب عينها التمهيد للطليعة المتويزة من ابناء المجتمع مكانا صالحا تلتنى فيه افكارهم الحرة ونزعاتهم التقدمية لتتوسع وتتهيء للمجتمع المصري اسباب التطور . كما حصلت من اهدافها محاربة الرجعية والثورة على القديم والدفاع عن حقوق ابناء الشعب الكادحين العاملين ، والمناداة بحق المرأة في الحياة والحرية . ونادت بان يكون الفكر دائما ابدا في خدمة المجتمع : (ان الشعوب تسير جميعا وفق ستة جامعة من التطور الدائم ، وان مهمة المفكرين في كل امة ان يدركوا حاجات شعبهم ومطالبه والا يعرفوا سير

الواعين ، وان يوقظوا النائمين من سباتهم . مهمتهم ان يدركوا هذه المطالب والحاجات حق الادراك وان يدفموها الى الامام بشجاعة واخلص لا يعرفان التردد . (٧) . ورات المجلة ان الفكر الذي لا يكون سدي للاغلبية العظمى من الشعب ، هو فكر خائب غريب عن الوطن الذي نشأ فيه ، لانه يعيش على ارضاء بضعة ائوف من القراء يتخذون القراءة وسيلة لتمضية وقت فراغهم الطويل . ومن ثم جعلت اساس الثقافة الجديدة التي بشرت بها ان تكون « شعبية » بالنسبة للوطن ، « السانية » للاوطان الاخرى : (ذلك ان الثقافة الحققة هي التي تنظر الى ابناء الوطن جميعا كتكتلة واحدة دون تمييز ، هي تلك التي لا تسمح لطبقة خاصة من الامة بان تفوز بامتياز حق الثقيف فتأخذ بيدها زمام الامور لتفرض اهواءها ومصالحها على الشعب ، على اعتبار ان المجموع ما هو الا « قطيع غبي » غير قابل للصلاص وغير قادر على الاصلاح . (٨) . وقد ركز كتاب المجلة واعضاء جماعة « الفن والحرة » كل اهتمامهم على الادب والفن كوسيلة من وسائل نضالهم في معركتهم من اجل حياة افضل للجماهير : (ان صوت الفن في المجتمع الحاضر - الفن الصادق الرسالة - لا يمكن ان يكون الا قوة ايجابية دافعة . قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ . تشعل المواقد في كل مكان وترتاد اخطر المجاهل . تمزق الاقتعة ، وتغير كل الحدود ، كل الحدود . (٩)

اما عن مهمة الكاتب في نظر نقاد مجلة (الفجر الجديد) فانها (مبطونة الترابط بالمجتمع وتطوره . مهمته الان في مصر محدودة بالدرجة التي بلغها المجتمع في حركته الى الامام . وبما بقي في طريقه ليخلص الى الحرية السليمة . محدودة بالمثل ، بتضارب المصالح في المجتمع ، وبالنضال المستمر لتنتصر الحرية والعدالة ، وبالنشاط الذي يديه الرجيمون اعداء الحرية . محدودة بتنبيه الازدهان الى القيم الديمقراطية الوليدة والراسخة . ومحدودة بتنبيه اعداء الحرية ، الى اضطراب من الحرية . مهمة الكاتب في مصر ان يجعل من قلبه ذروة الالام العامة والرجاء العام ، واللغة الموجهة للنضال المشرذ في دروب الحياة . ونقطة المناضل المخلص لتتحرر الحياة . ان يجعله تعبيرا عن ذاته غير المنفصلة عن ذات المجتمع . عن كفاحه غير المنعزل عن كفاح المجتمع . عن الانسان فيه غير المقطوع عن الانسان اينما كان وكيفما استوى في الحياة . (١٠)

والحديث عن مهمة الكاتب ودور الفنان في المجتمع والالتزام بالواقع ومبلغ محاولة الاديب تغيير هذا الواقع احتل حيزا كبيرا من كتابات نقاد هذه المجلة . وكلها تشيد بصلة الادب بالمجتمع ، وتنادي بعدم البعد عن تصوير ومعالجة قضايا الاساسية ، وتحث الكتاب الذين لا يعبرون بصديق عن الامم مجتمعاتهم ، وتحث بالمضمون التقدمي والقضية الاجتماعية ، حتى يوفق الكتاب الصلة بين انتاجهم وواقع الحياة ، وان يوطدوا العلاقة بين عناصر الثقافة جميعا بحكم انها انمكاس لواقع مجتمعاتهم .

وتضمنت مهمة الكاتب في نظرهم ضرورة السعي للدلالة على مواقع التخلخل والمتناقضات المدمرة في المجتمع ، وتفنيق الحجب عن أسبابها ، والتضال ضد أعداء الفكر الحر ، وإعداد الربط بين الإنتاج الفكري والمجتمع .

ومنذ البدء تقف مجلة (الأديب المصري) التي أصدرها مفيد الشوباشي في يناير ١٩٤٩ مؤيدة للاتجاه الواقعي الاشتراكي في الأدب والنقد . إذ تجعل غابيتها الرئيسية تدميمه والعمل على انتشاره وسيادته . وأن من يتصفح الأعداد التي صدرت منها يستطيعه هذه الحقيقة في كل سطر وفي كل صفحة من صفحاتها . وهي تحدد رسالتها وهدفها في « دعم الأدب الواقعي الاشتراكي » بقولها إنها (ذات رسالة نقدية ستستعين على أدائها بنقل أهم الاتجاهات الفكرية في عالم الأدب الأوربي الحديث ، وتبيان أهمية المذهب الواقعي الذي جلى على غيره من المذاهب الأدبية .) (١١) . وفي هذه المجلة قرأنا تفسير لويس عوض لتاريخ الأدب الإنجليزي تفسيراً مادياً ، وكتابات عبد الكريم أحمد الماركسية ، وكذا نعمان عاشور وأحمد عباس صالح ! ولم يغفل معهد مفيد الشوباشي قضية الالتزام من الأدب بطبيعة الحال ، فشرح واجب الأديب والناقد تجاه المجتمع ، وتناول الاتجاه الواقعي في كل كتاباته التي نشرها على صفحات تلك المجلة . ونراه يربط بين الواقعية والقوى النامية الجديدة في المجتمع . ويرى أنها تعبير عن دياكتيك الحياة ، وتصوير للصراع الدائر في المجتمع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية ، ثم يشير على الكاتب الواقعي الاشتراكي بأن يطرح القديم جانباً ويواجهه بأسلحته كل قوى الرجعية في الفكر وفي الأدب وفي النقد ، يمثل ما يواجهه السياسي الملتزم الرجعيين والأقطاعيين في السياسة . ويطالب الأديب والناقد ألا يقف أي منهما مكتوف الأيدي لمزاء المشكلات والقضايا وعوامل الصراع التي تجري من حوله . فإن دوره فيها يجب أن يظل فعالاً ومؤثراً ، ويجب ألا يكون سلبياً بأي حال ولاي سبب من الأسباب مهما كانت قوته . كما أنه ككاتب واقعي اشتراكي عليه ألا يتعالى على الجماهير التي يستمد منها العون ، والتي يكتب لها ، ويجهد من أجلها ، لتغيير واقعها ودفعها إلى الامام »

يقول محمد مفيد الشوباشي (أن الأدب الواقعي ليس مفيدة جيل من الأجيال ، أو قرن من القرون ، ولكنه سجل التطور الإنساني أجمع . وهو لا يجمد على حال ، ولكنه يسير التقدم الاجتماعي . وعلى ذلك فإنه لم يعد يقتصر اليوم ، كما كان مقتصر في القرن الماضي ، على التعبير عن الواقع الظاهر تمبيراً صادقاً ، ولكنه أخذ يعبر عن الواقع مشتملاً على الصراع بين الفكرتين المتناقضتين ، أو العقيدتين المتناقضتين ، ويسجل انتصار الجديد النامي فيها على القديم الناكس على أعقابها . فالأدب الواقعي لا يحاول اليوم أن يصور الواقع تصويراً آلياً ، ولكنه يرمي إلى خوض غمار

الواقع ، والمساهمة مساهمة إيجابية في دفع التطور إلى الامام ، والعمل بذلك على تقدم الإنسانية . (١٢) وأن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشوباشي كان من أشد المتحمسين للواقعية الاشتراكية . فلم يأل جهداً في الدفاع عن هذا الاتجاه في كل الصحف والمجلات التي تبسرت له الكتابة فيها . وفي كتابه (الأدب الثوري عبر التاريخ) الذي صدر عن دار الهلال ١٩٦٧ حصيلة لآراء الناقد وفكرته المتعلقة بهذا الاتجاه النقدي والأدبي .

ولعل أول ما يلاحظ على مثلي الواقعية الاشتراكية من النقاد المصريين ، أنهم كانوا متأثرين إلى حد كبير جداً بالماركسية ، ومؤمنين ومؤيدين آراء وأفكار كارل ماركس وفردريك أنجلز ولينين الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . توضع ذلك مقالاتهم الطويلة التي كتبوها عن الاشتراكية الماركسية ، والمادة الديالكتيكية ، والتفسير المادي للتاريخ ، وديكتاتورية البروليتاريا ، ونظرية فائض القيمة ، وتقديمهم لعلام الماركسية في الاقتصاد والفكر والفلسفة ، واستشهادهم بالكثير من أقوالهم ومختاراتهم . ثم مؤازرتهم للطبقة العاملة ، ومطالبتهم بحقوق الفلاحين والعمال والمثقفين الوطنيين . وتنديدهم بالاستعمار وأعوانه من الرأسماليين والأقطاعيين ، ودعوتهم إلى إعادة توزيع الثروة . ومن ناحية أخرى نلاحظ أنهم تمثلوا كل كتابات « بليخاتوف » و « يلينكي » ومدرسة النقد الواقعي الاشتراكي في روسيا ، تلك المدرسة التي تكونت حينما أصبح للأدب الروسي شخصية مستقلة تعبر عن واقع المجتمع الروسي على طريقتها الخاصة . فقد وضعت مدرسة النقد الواقعي الاشتراكي نصب عينها كل ما أصاب الأدب الروسي من تطور في أعقاب الثورة الاشتراكية الكبرى . وحولت احتذاء النقد الذي صلب ذلك الأدب الجديد هناك والذي بشر به . بل أنها جعلت مهمتها الأساسية إيقاظ ضمائر الكتاب وحفزهم إلى استكمال شخصيتهم ، وألفت نظرهم إلى ما يجري حولهم ، واستثارة نخوتهم ، واستنفارهم لنجدة الغبوتين ، والوقوف إلى جانب الحق . ثم توثيق صلة الأدباء بالحياة والناس ، وتبصيرهم بما يسود مجتمعهم من نقائص في مثله المعنوية ونظمه المادية ، وما يدور في المجتمع من صراع في سبيل تغليب الجديد على القديم وتثبيت الأفضل .

أي أن الناقد الواقعي الاشتراكي كان يحاول - كما يقول محمد مفيد الشوباشي - (تنقية الأدب من الانانية والتبعية والنفاق والزيف حتى يصبح صورة صادقة حية للحياة الحقيقية بما تشتمل عليه من جهاد شريف في مختلف نواحيها . ومجمل القول أنه يقوم بمهمة المرشد الناصح لكل من الكاتب والقارئ على السواء دون أن يحاول التشريع للصياغة الأدبية ، أو تحديد الموضوعات الفنية لهما ، وفرض آرائه الذاتية وذوقه الخاص عليهما .) (١٣) ، فالوظيفة الرئيسية للنقد الواقعي

الاشتراكي تنحصر في توجيه الادباء والفنانين في غير تصف ولا املاء ، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء والفنانين ، دون ان يضع الناقد للادباء قواعد وقوانين يدعوهم الى التزامها ، ومن غير ان يقيم من ذوقه الخاص ميزانا يقدر به الاعمال الادبية .

بعدئذ تأتي مهمة تفسير الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها واثرها مراميها اقربية والبعيدة . وهي تفسر الادب بوصفه جزءا من البنية العليا للمذهب الفكري . فالادب - بوصفه هذا - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية . انها تفسر الادب تفسيرا ماديا ، على اعتبار انه انعكاس ونتاج للعالم المادي المتغير طبيعة كان ام مجتمعا انسانيا ، فصور الشاعر وشخصه الروائي لا تأتي من مادة العقل الخالصة ، وانما هي انعكاس لما يجده كلاهما من بيئة تحيط به . وتفسير العمل الادبي على هذا النحو يعني فيه بالمضمون اذ القصد الاول من هذه العملية هو وضع العمل الادبي في مكانه من البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحركة فيه . وثمة وظيفة ثالثة للنقد الواقعي الاشتراكي هي تقويم العمل الادبي في مستوياته المختلفة ، على اساس موضوعي لا نفسي او ذاتي . فكل عمل ادبي يعد صحيحا مشروعا اذا صور جانبيا واقعيا من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب . فيقدر رسوخ اصول العمل الادبي في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تزداد اهميته ! وقد اضطلع بهذه المهام مع فروق بسيطة ، النقد الذي قدمه محمود امين العالم ، وعبد العظيم ائيس ، ولويس عوض ، ومحمد مندور ، واحمد رشدي صالح ، واحمد عباس صالح ، والشوباشي ، وحسن فاؤاد ، وسعد مكاري ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، وعبد الرحمن الخميسي ، وسلامة موسى فيما تناولوه من آثار ادبية : شعرية وروائية ومسرحية . بادئين بالتفسير كوسيلة من الوسائل لتقويم العمل المنقود ، ثم لتوجيه الادب نحو ما هو افضل وانفع - مركزين كل اهتمامهم نحو توجيه الادب الى الحياة والمجتمع ، على اساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة .

ثم انار اصحاب الواقعية الاشتراكية في النقد مجموعة من القضايا الهامة التي كانوا يؤمنون بها ويدعون اليها ، مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن ، وقضية الالتزام في الادب والفن ، وقضية الفن والادب الهادفين ، وتفصيل الادب والفن القائد على الادب والفن الصدى . ذلك الى جانب قضيتهم الاولى وهي تأييد الاتجاه الواقعي المستند الى اساس فكري عقائدي يؤمن بالاشتراكية . وهم يرون ان كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة . وقضاياها الآنية ومعاركها

التي لا تنقطع . فهذه المدرسة تؤمن اولا بان هناك صلة حتمية بين الادب والمجتمع ، ثم هي تحدد هذه الصلة بانها صلة رسالة ، فتؤكد كذلك ان الادب لا يكون ادبا حيا الا اذا كان الاديب صاحب رسالة في الحياة . ثم هي تحدد هذه الرسالة فتؤكد كذلك ان الاديب لا يكون ادبيا الا اذا سخر قلبه لخدمة التقدم الاجتماعي ، ثم هي تحدد الادب التقدمي بانه الادب الذي يستلهم الواقع السادي التاريخي وحده ، اي ان يكون محمول الادب الاجتماعي جماهيريا في مادته ، جماهيريا في مقصده او جماهيريا في قالبه . . . ومن اجل تحقيق هذه الاهداف بدأوا يرفض الادب الغافل عما يدور حوله من صراع بين قوى الخير والشر ، بين الحق والظلم ، بين العدل واللا عدل ، وازدراء الاديب المنزوي في برجيه الذي لا تعدو حياته محيط نفسه ، ولا يستطيع ان يخلص من الضيق والملل والخوف من الفناء الذي يهدده من كل جانب . الادب والفن في تصور هذه المدرسة لم يموذجا مجرد تلية او هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومماركها ، لذا فان الاديب او الفنان يجب الا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي او شاذ او جبان او هارب او سلبى او مهرج مسموخ (١٤) ، ولكن عليه ان يؤدي ضريته ، وان يتحمل جانبا من مسؤولية الممارك التي يخوضها الوطن والشعب حتى ولو اصابه الضرر من تلك الممارك . ان عليه ان يشارك في تنمية الوعي لدى الجماهير القارئة ، وان يسهم في حل مشكلاتها ، وان يدفع بها الى النضال في سبيل طريق جديد ومستقبل اوفى . انه اصبح مطالبا بتحويل ادبه الى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب فتؤثر فيه وتعيثه على رفع مستواه الفكري والمادي . وما اطلق عليه بعض النقاد الماركسيين الادب الملتزم ، دعاه سلامة موسى بالادب المرتبط . وما سماه سلامة موسى بالادب المكافح وصفه النقاد الاشتراكيون بالادب الملتزم الذي يحدد لامتة في انتاجه ، ولابطاله في قصصه ورواياته ، موقفا من الصراع الاجتماعي الذي يقض على ناصية المجتمع ، لانه وحده القادر على ادراك الجديد الذي سيطرده القديم ليحل محله . فضلا عن المهام المدينة التي حددتها هؤلاء النقاد ، ويذهب محمود امين العالم الى ان فهم الاديب للدور الذي يجب ان يلعبه في المجتمع ، لا يكتمل الا اذا آمن بان الثقافة ليست ابنة فكرية او ادبية او فنية متعالية ، منفصلة عن الحياة الاجتماعية ، وليست ذات خصائص ذاتية مستقلة تماما ؛ بل هي التعبير المباشر عن الحياة الاجتماعية ، وليست خصائصها الا انعكاسا لما يجري في المجتمع من أحداث ومواقف اجتماعية وعمليات انتاجية . وهي ليست مجرد انعكاس سلبي للحياة الاجتماعية كما تنعكس صورة الشيء في المرآة ؛ بل انها في الوقت نفسه جزء متكامل من هذه الحياة وقوة دافعة في قلبها . هي تعبير عنها ، وهي قوة موجهة داخلها : (ان الثقافة مصدرها الشعب ، مصدرها القوى المنتجة العاملة في المجتمع . على ان اتجاه الثقافة الى الشعب

مرة أخرى ، يعني أن نتاج الشعب - في نطاق واسع شامل - أن يتدفق ثقافته وأن يختبر جودتها وأن يقول فيها كلمته وأن يتفاعل بها ، وأن يخصصها بخبراته وحكمته المستمدة من نضاله اليومي ونضاله الوطني (ص ١٥٥) .

ونحن نرى أن معظم هذه القضايا التي اثارها مدرسة النقد الواقعي الاشتراكي بعد قيام الثورة مباشرة [منذ العدد ٥٦٣ الصادر في ١٩٥٣/٥/٢٣ بجريدة « المصري » ، بدأ عبدالمعظم أنيس سلسلة مقالاته « في الادب الواقعي » - وفي ١٩٥٤/١/١٠ اخذ هو ومحمود أمين العالم يكتبان « من أجل ثقافة مصرية » . ومع بداية صدور صحيفة « الجمهورية » ١٩٥٣/١٢/٧ برزت قضايا النقد الجديد وتعددت المناقشات وكثرت بين أنصار القديم ودعاة الجديد [نبتت جذورها في الفترة السابقة على الثورة ، وكانت الأرض صالحة لانبثاق مثل هذه البذور الجديدة : أرض الواقع الفكري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي . ولعل أول من نظر لديه بنزوع صارم نحو تطبيق النظرية الماركسية على الادب ، وتفسير العمل الادبي تفسيراً مادياً على اساس علاقته بالبناء التحتي أو البنية التحتية في المجتمع ، والعلاقة الجدلية بين البناء العلوي والاساس الاقتصادي ونظام الانتاج المادي السائد ، كان هو « محمد مفيد الشوبشي » . تلخص هذا في مقال نشره عام ١٩٤٠ بعنوان (مصر تتجه نحو أدب القوة - الصناعة تؤثر في أغانيها وموسيقاها وقصصها) . وقد حاول تفسير المراحل التي مر بها الادب العربي منذ اقدم العصور حتى قيام ثورة ١٩١٩ - رابطاً بين تدهور أو نمو وازدهار الحالة الاقتصادية ، وبين نمو أو تدهور أو ازدهار الادب (١٦) . فيجهد بذلك هو ورفاقه من أمثال سلامة موسى ومحمد مندور ولويس عوض والطريق لاصحاب المنهج الايدولوجي في النقد ، ويفتحون الباب على مصراعيه للمبدعين من كتاب المدرسة الواقعية .

بقى أن نذكر أن النقاد والادباء الواقعيين الاشتراكيين في مصر كانوا يؤمنون - على نحو ما رأينا جوركي وأتباعه - إيماناً راسخاً بمقدرة الإنسان على التطور ، وبأنه كائن كريم في عنصره ، ينزع إلى الحياة الحرة الكريمة ، ويعمل من أجلها ، وله المقدرة على بلوغ ما يريد . وليس ثمة قوانين في الطبيعة تمنعه من تحقيق قنانيه واشواقه الإنسانية . ليس ثمة قدر يلعب به ، ولا قوة غيبية تحدد مجرى حياته . أنه سيد نفسه في إطار من العلاقات الاجتماعية تجعل هذه السيادة غنية بكل ما يسعد ويبهجه . وهم لذلك متفائلون إلى أبعد الحدود .

هذه في الأغلب الامم هي الاسس العامة التي دارت

في فلها دعوة أنعاد الواقعيين الاشتراكيين الذين كانوا جميعاً متعصبين لوجهة نظر واحدة ، متحمسين لايدولوجية واحدة ، وللفكر الماركسي الذي اخلصوا له وذاقوا عنه ، وراحوا يطبقون كثيراً من تعاليمه المتصلة بالادب والفن ، بل وراحوا يلزمون الكتاب بما ألزم به نقد روسيا في الثلاثينيات الارباء ، وكان المجتمع قد قطع شوطاً كبيراً نحو تطبيق الاشتراكية . وإذا نظرنا في الواقعية كاتجاه حددوا أبعاده ، وحاكوا فيه تماماً ذلك الاتجاه الذي ساد النقد والادب في روسيا الثورة . نجد أن منهم من أطلق عليه « الواقعية الاشتراكية » كاشوباشي وسلامة موسى ، ومنهم من وصفه بـ « الواقعية الجديدة » كالعالم وغائب طلمعة وحسين مروة . ورأوا أن المجتمع المصري - وبخاصة بعد قيام الثورة - أن يكن في حاجة إلى مذهب ادبي ونقدي وفني ، فانه في أشد الحاجة إلى « الواقعية الاشتراكية » كما حدث في روسيا تماماً بعد الثورة . واستناداً إلى هذا فانهم رفضوا أي منهج واقعي آخر ، أو أي أسلوب فني آخر لا يتفق كل الاتفاق مع مبادئ الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كما حلا البعض أن يعنفها على نحو ما فعلوا بالنسبة للكلاسيكية الجديدة ، حتى وإن اتصل هذا الأسلوب وذلك المنهج بالواقعية كاتجاه ادبي وفني موضوعي ، لا يعني بمحاكاة الواقع وتصويره آلياً ، بقدر ما يحتفل بالمضمون الذي يصبه الاديب أو الفنان في الواقع ، ووجهة نظره إلى الواقع وحكمه الذي يوحى به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه .

فالواقعية النقدية عند بعضهم سلبية ، على الرغم من أنها كانت اتجاهها فكرياً وفنياً ساد آداب القرن التاسع عشر الروسية والفربية ، وتمكنت من أن تؤدي رسالتها ودورها في المجتمعات التي عاصرتها ، إذ كشفت على أقل تقدير - كما يقول جوركي - عن منابت السوس الذي ينخر في هيكل الرأسمالية والبناء البورجوازي للمجتمع ، كما أنه في ظروف الواقع الرأسمالي تقف الواقعية النقدية حليفة للواقعية الاشتراكية مؤيدة للاتجاهات الاجتماعية والاماني التقدمية . وإن تحول الفنان منها إلى الأخيرة يعتبر خطوة إلى الامام ، في حين أن تحوله من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النقدية بعد تطبيق النظام الاشتراكي وتحقيقه على المستوى العملي الفعلي الواقعي يعتبر ردة وخطة إلى الوراء . كذلك فإن بعضهم لم يعيروا التفاتاً « الواقعية الفنية » ، ليس جهلاً بها ، ولكن التزاماً وتعصباً بكل تعاليم الواقعية الاشتراكية الماركسية . هذا التعصب هو الذي أدى إلى أن تفهم الواقعية الاشتراكية فهماً خطأ في بعض الأحيان . كأن يقال أن ميدانها الوحيد يجب أن يكون « البروليتاريا » وحدها . بمعنى أن تدور موضوعات الادب والفن حول « البروليتاريا »

ميدان التطبيق خطوات وخطوات ، ولم تعد تعترضه مشكلات من أي نوع : فكرية أو اجتماعية أو اقتصادية أو طبقية أو حزبية . ثم أنه لابد أن يكون مثمرًا بكل ما يتعلق بالماركسية ، حتى يكون تطبيقه لمبادئها في مجال الفن ممانًا لاساسياتها في الاقتصاد وغيره . أما المجتمع الذي يمر بمرحلة القلق من أجل البحث والرغبة في الوصول إلى خير ما يمكن الوصول إليه بالنسبة لحاجاته وظروفه وتاريخه وراثته ومطالبه ومستقبله . والذي لم تتضح بعد أرضيته الفكرية والمقائدية ونظريته المستقبلية على المستوى الشعبي والجهامي . أو الذي يضرب في عدد من الاتجاهات دون أن تتحدد له نقطة انطلاق مدبية ، بالشكل الذي يجعله في حالة عدم انتهاء من صياغة نظريته التي توضح الطريق أمامه وتمهده بالقدر الذي يسمح له بأن يخطو خطوات إيجابية نحو ما يريد مثل هذا المجتمع عليه أن يفتح الباب للمبدعين كي يدعوا في الاطار الواقعي تعبيرا عن الواقع ، وتصويرا للجوانب الإيجابية في حياة المجتمع والانسان . وأن يدع مائة زهرة تفتح في أرض الواقعية ، ثم بعدئذ يقوم بعمليات أشبه بالتجميع الزراعي التعاوني ، حتى ينتهي إلى أن يصوغ لنفسه شكلا من الواقعية لا يختلف مع أهدافه في المجالات الأخرى .

دكتور سيد حامد النساج

حياتها وكفاحها ونضالها السياسي من أجل الوصول إلى مرحلة الديكتاتورية البروليتارية . والواقع أن التجارب الفنية التي قدمها فنانون تقدميون أثبتت أن أي موضوع يتناوله الفنان الاشتراكي من الممكن أن ينتج عنه فن واقعي اشتراكي . فقد كتب « فاست » (سبارتاكوس) وكتب « أراجون » السلسلة الروائية (العالم الحقيقي) وكلها لم تركز على حياة الطبقة البروليتارية بالذات . يضاف إلى هذا تصور البعض بأن القصة أو المسرحية لابد وأن تكون النهاية فيهما « متفائلة » ثم ضرورة أن تكون « الشخصية » قوية صلبة على طول الخط في القصة أو المسرحية ، في حين أن (الدون الهادي) لشولوخوف ، (كليم ساموجين) لجوركي تنفي كل منهما هذا الزعم تماما . وثمة قضايا أخرى تتعلق بذات الكاتب ، وتغليب الهدف والمضمون ، وحثمية انحياز الأديب لطبقة بعينها ، والقول برفض المبالغة والخيال والوجدان ، وما شابه ذلك ، مما يستلزم مناقشته من أجل تصور جديد لواقعية اشتراكية غير تمسقية . أو في سبيل البحث عن صياغة جديدة لواقعية اشتراكية ، تتناسب وواقع المجتمع الذي ينبغي أن يصوغ لنفسه نظرية مميزة ، في كل الميادين !

أن الواقعية الاشتراكية بالتصور الماركسي حرقيا تكون حتمية وضرورية لمجتمع اشتراكي حقيقي ساري في

- (١٠) « الفجر الجديد » - العدد الأول ١٦ - ص ١٩٤ - مقال (مهمة الكاتب) لاجد رشدي صالح .
- (١١) « الأدب المصري » - العدد الثاني - فبراير ١٩٥٠ ص ٦٥ .
- (١٢) « الأدب المصري » - أبريل ١٩٥٠ ص ١٩٢ مقال (الكاتب المنتظر) .
- (١٣) « الشعب » - العدد ١٤٧٠ - ١٩٥٨ ص ٨ مقال (رسالة النقد الأدبي) .
- (١٤) انظر : ١ - (الجمهورية) - العدد الأول - ١٢ - ١٩٥٢ مقال (الأدب في سبيل الحياة) لؤيس عوض ص ١٠ .
ب - (التآلف والتفاد المفاصرون) - محمد مندور - مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ١٩٦٤ ص ٢٢٥ .
ج - (المصري) - العدد ٥٢٨ - ١٩٥٣ مقال (نحو أدب جديد) محمود عبدالحق مراد .
- (١٥) « الهدف » مايو ١٩٥٧ - مقال (كيف نتجه بشقائنا الوطنية) ص ٢٢ .
- (١٦) « العزيمة » - العدد ٢٠ - ٢٧ - ١٩٤٠ - ص ٩٠ .

- (١) « قصايا أدبية » - حسين مروة - دار الفكر - ط ١/١٩٥٦ ص ١٢
- (٢) Raymond Williams "Culture and Society 1780-1950" London 1958 p. 250-259.
- (٣) هذه النصوص مأخوذة من كتاب (مكسيم جوركي) - ترجمة بهيج شعبان - دار بيروت للطباعة ١٩٥٦ - ص ٦٠ ، ص ٩٦ ، ص ٩٢ .
- (٤) « الطليعة » - عدد مارس ١٩٦٨ - ملف خاص عن « مكسيم جوركي والواقعية الاشتراكية » - ص ١٤٨ .
- (٥) « الفن والمجتمع » - هريوت ريد ترجمة فتح الباب عبدالمعطي - سنة ١٩٥٢ - ص ١٩٩
- (٦) « تاريخ الرواية الحديثة » - البريس - ترجمة جورج سالم - منشورات هويدات بيروت ١٩٦٧ ص ١٢٠ .
- (٧) مجلة (التطور) العدد الأول - يناير ١٩٤٠ - ص ٢٠ مقال (الفكر في خدمة المجتمع) لملي كامل .
- (٨) مجلة (التطور) العدد الثاني - فبراير ١٩٥٠ - ص ٢٢ مقال (الثقافة والرجل المثقف) لملي كامل .
- (٩) (التطور) العدد الرابع - مايو ١٩٤٠ - ص ٢٠ .

حول ميراث الثقافة الإستراتيجية

صلاح الدين

ومن أجل حياة لا تطفئ عليها الفردية والانانية وحسب الذات ، انه يريد عالما أكثر معقولة وعدالة ، عالما يتسم بالفهم والبساطة والوضوح فالإنسان - كما ينبغي أن نلاحظ - يشور دائما ضد كل ما هو محدود داخل حياته الفردية ودخل الفرصة العابرة لشخصيته ، فهو يريد أن ينتمي الى شيء أكبر من مجرد (الانا) ، شيء خارج دائرة ذاته ومع ذلك فهو أساس بالنسبة له ، وهو يتطلع الى أضواء العالم المحيط به وإلى أن يجعله عالما هو ، وأن يوسع من عالمة الذاتى المحدود ليشمل العلم والمعرفة - يريد أن يمد هذا العالم بعيدا حتى أبعد الأفلاك وعميقا حتى ادق أسرار الكون فهو عن طريق الثقافة الصحيحة يود أن يربط ذاته المحدودة بوجود جماعى وأن يجعل فرديته اجتماعية ، ولكن تطلع الإنسان لأن ينمو ويكتسب مهارات جديدة تجعله يشعر أن بمقدوره الحصول على الشمول لو أنه حصل على خبرات الآخرين التي تدخل في نطاق إمكاناته ، وأن ما يتصوره الإنسان عن إمكاناته يشمل بلا شك كل شيء تكون الإنسانية ككل قادرة على تحقيقه .

والحقيقة أن الثقافة بوصفها مصارة ما في الحياة من علم وفكر وفن ، واستصفاء ذلك في تجارب حياة رائدة - غذاء ضروري لمختلف مستويات الجمهور وقطاعاته ، وأنها حتما وسيلة فعالة لبناء المجتمع وتطويره ، فهي بطبيعتها تنطوي على مجهود هادف بشارك مشاركة إيجابية في إيقاف الوعي الإنسانى واثرائه ، وتوجيه الجماهير بهدف

يشهد عالما الحاضر اهتماما متزايدا بالثقافة ووسائلها ، وإيمانا عميقا برسالتها وأهدافها ، وعملا جادا في سبيل تقدمها وتطورها ، وبحسبا دائما عن نظريات تستند اليها قواعد تحكمها . ذلك أن الثقافة بالنسبة لاي مجتمع هي أسلوب التفكير والتعبير والحياة الذي ينتهجه هذا المجتمع ، فهي إذن أهم وأشمل من الآداب والعلوم والفنون ، لأنها الصلة بين ذلك كله وبين المجتمع والحياة التي يحيها بل أن الثقافة في المنظور العريض هي بمثابة مرآة تنظر فيها الإنسانية كلها ، فتري وجهها الذي ارتسمت عليه ملامح النضال الشاق الطويل عبر العقب الوغلة في القدم .

فمنذ بدأت النفس الإنسانية تحس ذاتها وتدرك حقيقة وجودها ، ومنذ بدأت قوى الحياة تتألق حولها وتغمر جوانبها وتنفلد الى صميم كيائها ، بدأ التفكير في بعث الثقافة الواعية لتمثل ضرورة موضوعية ملحة ، ولتهب الفرصة لحياة نابضة بالقيم الحية ، عميقة في احساسها بالإنسان ، صادقة في تعبيرها عن مقاصده ومراميها ، قادرة بعد ذلك كله على اضاءة جوانب فكره وحسه ، وتفجير طاقات كامنة في اعماقه ، خلاقة ومبدعة . فمن الملاحظ عموما أن الإنسان يتوق لأن يكون أكبر من ذاته ، يتوق لأن يكون كائنا اجتماعيا شاملا ، وهو ليس راضيا عن كونه فردا منمولا ، وبسبب عدم اكتمال حياته الفردية فإنه يكافح من أجل الكمال الذي ينشدّه ويتمشقه

عرقية حياتها وشهد جميعها ودفعها لتحقيق آمالها والتخطيط لمستقبلها . ومن ثم فإن الثقافة الحقبة ليست ثقافة القادة البرجوازية المستقلة (بالكرس) التي تستعين بآثار منجزات العلم والتكنولوجيا في تحقيق أهدافها الخاصة ، ولكنها الثقافة المعبرة عن مصالح الجماهير الحريصة على تنظيم حركتها ، ولغالبيتها ، والارتفاع بمستوى وعيها ، وتطوير القوى الخلاقة فيها ، الخلقية والجمالية والاجتماعية عامة .

ومن الاهمية بمكان ان نتذكر دائما ، ان الخصيصة الجوهرية للمثقف الواعي هي قدرته على ان يوائم بين حياته وتجربته ، لا بالانزلال والانفلاق في نطاق نزعاته الفردية . بل بتوحده مع الوعي الاجتماعي . وبديهي ان المثقف لا يفعل ذلك من اجل حيوية ممارساته اليومية حسب ، بل ليحقق كذلك حياته بوصفها مشروعاً من المشروعات اختار هو ان يحققه عن طريق الثقافة ، كما اختار سواه ان يحقق حياته بمشروع من المشروعات العلمية او الاجتماعية .

وانطلاقاً من هذه الموضوعة فان المثقف مطالب بان لا يقتصر على تسجيل الواقع بل لا بد ان ينقده وان يشر بقيم جديدة تدفع المجتمع الى التطور الناشط في ركب الحضارة الانسانية . وهكذا يتعين على المثقف - كسل مثقف - ان يستشرف بعلمه ووعيه آفاق العصر ، وان يدرك جوهر الواقع الاجتماعي بكل ابعاده ومعطياته ، وان يستشرف باحساسه الموهب تلك النزعة الانسانية الكامنة في اعماق البشر عموماً ، والمفتورة على رفض المفاهيم البالية في سائر مجالات العيش ، والتواقة في نفس الوقت الى اشاعة الرؤية العلمية الموضوعية وتجسيد هذه الرؤية في حياة الناس اليومية بغية حشدتهم حشداً منظماً دون قهر او تمسك للمشاركة الواعية في توجيه حياتهم وتطورها . ان مشكلة المثقف الكبرى ، هي انه انسان خالق محكوم بظروف عصره الذي يعيش فيه لا يملك الا ان يمثل قيمه ويستهدف امانه . وهو لا يستطيع في سببه الدائب الخلاق ، الا ان يشارك في خلق الاجواء الصالحة لنشر الثقافة الصحيحة التي لا تحتقر القديم لقدمه ، ولا ترحب بالجديد لجذته ، بل الثقافة التي تسخر من الحقائق الموضوعية مادة تبني منها تقديراتها وتحاول ان تقيم العالم على اساس من التفاهم الصادق الخالي من الانانية ، والذي يقدر فيه المرء مصلحته ومصلحة الجماعة واخوته في الانسانية بمقاييس عادة لا شطط فيها ولا اثره ولا مفالة . . مقاييس تقضي على الاحتكار والاستغلال ، وتمحق الجشع والطمع ، وتزيل التناحر والتباغض . . مقاييس تستهدف اجمالاً الغاء عبودية الانسان وتحريره من الفقر المادي والروحي واطلاق ملكات الخلق والابداع الكامنة فيه .

ومهما يكن الامر فان الثقافة جزء من التراث القومي والوطني ، جزء ينبض بالحياة ، بل لعله اكثر اجزاء هذا التراث حيوية ، اذ يضع تحت ابعارنا احاديث الكتاب والشعراء والفنانين واحاسيسهم ومشاعرهم وافكارهم وما اصابوا من حكمة وخبرة ، احاديث كانتا يلقون بها الينا اللحظة ، وكانما ينطقون بها ويشدون ، وانها لاحاديث تمنعنا ولذا بالتاكيد ، كما امتعت الاولين ولذتهم ، لسبب واضح هو ان الثقافة لا تبلى ولا تندثر ، بل تظل على حال من النضرة والجدة الدائمة ، مهما ضربت في اعماق الزمن .

وغني عن البيان ان الانسان المعاصر لا يستطيع ان يحيا حياة صحيحة الا اذا عرف التراث الثقافي لا في امته وحدها ، بل في الامم الاخرى التي هيأت لحضارته الراهنة ، وحقاً ان شيئاً من ذلك لا يقدم اليه الغذاء الذي لحياته المعاصرة ، ولكنه يقدم اليه غذاء عقلياً وروحياً مائماً ، بما يعرف من قصة الحضارة العالمية ودور كل امة فيها ، وبما يدرك من احوال المجتمعات السالفة مما يصقل معرفته بالحياة البشرية ويزيده بها خبرة ودراية .

والثابت ان التراث الثقافي لامتنا العربية ليس بدها او غناء لاغناء فيه ، فهو يصور حياة اسلافنا على اختلاف جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وترجم احاسيسهم ومشاعرهم وافكارهم ودقائق حكمتهم وخبرتهم وكل ما عاشوه من خير وشر وعدل وظلم ونعيم وشقاء . غير ان كثرة هذا التراث لاتزال بعيدة عن ايدي القراء واعينهم ، اذ لا تزال مخطوطة محجوبة عنهم في الخزائن العامة والخاصة ، وما تشير - وهو قليل - يفتر معظمه الى العناية والتحقيق الدقيق مما يفسد متعة قلوبنا وعقولنا به ، كما يفسد احكامنا عليه وتقييمنا له تقييماً صحيحاً سليماً .

والحق ان الحديث عن الثقافة المعاصرة لا يكتب اهمية حقيقية الا في اطار الفكر الاشتراكي وليس مرجع هذا ان مجتمعات عديدة اعتمدت هذا الفكر منهجاً في التخطيط والعمل والبناء حسب ، بل لانه من غير الممكن انشاء قوانين التطور الاجتماعي والتاريخي تصور قيام ثقافة حقبة الا في مجتمع اشتراكي . وربما تقوم وجهة نظر مغايرة لهذا المنطق الذي قد يبدو معاً للوهلة الاولى ، مؤداها ان الثقافة كما توجد في المجتمعات الديمقراطية وهذا الطابع - الاخير - تفقده المجتمعات الرأسمالية . ولكن وجهة نظر كهذه يمكن تفنيدها وردّها بسهولة ، باعتبار ان مقومات المجتمع الاشتراكي ليست مادية وتكنولوجية فقط بل هي في المحل الاول انسانية

ملك أعدائهم من المنتقمين والمستغلين وسارقي قوت الشعب . وهكذا فنحن أمام مأساة مجتمع وقع معظم أفرادها في قبضة زمرة رأسمالية متحكمة لا هم لها غير اقتعال الأزمات وإثارة القلاقل وأشغال نار الحروب ، واستنزاف طاقة الإنسان في مجالات وأمور لا تمت لصالحه ولحقوقه المشروعة بصلة . وأيا كان الأمر ، فإن فلسفة الحياة العامة في كل مجتمع وفي كل عصر لابد أن تنعكس على ثقافة ذلك المجتمع وتفاعل معه . فالثقافة ، أي متحف ، لابد أن ينفعل شيء أم لم يشأ بمجتمعه ، بما في ذلك فلسفة هذا المجتمع وقيمه وتراثه وطريقة تفكيره . ولما كان المجتمع البشري في سبيله إلى اذابة الفوارق بين الطبقات وتحقيق نوع من التلاحم الفكري ، فإننا على ثقة من أن هذا المجتمع ذاته سيستطيع أن يعزز الاتجاهات والمفاهيم الفكرية والسياسية والفنية التي تتجاوب مع فلسفته وأسلوب تفكيره ، وسيعرف كيف يجانب الاتجاهات والمفاهيم المنحرفة أو المريضة ، فضلا عن المتأصلة مع طبيعة حياته وحقيقة أهدافه .

والواقع أننا لا نستطيع أن ننكر أن شعبنا العربي في حاجة ملحة إلى الثقافة وأن هناك فئات غير قليلة من هذا الشعب حنجبت عنها الثقافة جيلا بعد جيل . آية ذلك أن الأمة العربية تعرضت في العصور الحديثة لضروب من السيطرة الاستعمارية حاول كل منها أن يقضي على ثقافة العرب الأصيلة من ناحية ، وأن يعزل العرب عن تيارات الفكر العالمي النير وما استحدثه من علوم وآداب وفنون من ناحية أخرى . ففى الفترة التي وقعت فيها الأمة العربية تحت السيطرة الأجنبية ، كانت الثقافة حكرا على طبقات معينة من أبناء الحكام والإقطاعيين والرأسماليين ومن يحيط بهم من الانتهازيين أعداء الأمة والشعب ، وكان اتجاه طلاب هذه الثقافة مقتصرًا على طلب الثقافة الغربية باعتبار أنها نوع من الترف الذهني وسمعة من سمات الحضرة ، فهم بذلك لم يطلبوها من أجل ترقية الفكر وتطويره وإنما من أجل تأكيد استعلائهم على الشعب المخلف وإظهار تفوقهم الفكري عليه ، لذلك ساد أوساطنا الثقافية نوع من الصراع القلق أفسد عقول المثقفين العرب من الخلق والابتكار ، بينما لم تعرف القاعدة الشعبية من جماهير العمال والفلاحين من التطوير الثقافي شيئا فبقيت الجموع الفقيرة من أفراد الشعب على ما هي عليه من جمود وركود وتخلف .

والواقع أن الثقافة بحكم مادتها تسمى فنا وترا حساسا ، وتحرك الشعور بالقرابة الإنسانية والمشاركة في مواجهة الحياة . وهي - إلى جانب هذا - تعبر عن الحياة الانفعالية التي تتدفق بين جوانحنا والتي تبدأ بشعور الإنسان بأرادته وعزيمته ، وقدرته على الانتصار على كل ما يعترض سبيله من عقبات وصعاب . والثقافة بوصفها جزءا من الحياة الإنسانية الواقعية ، وإضافة

ديمقراطية وهذا الطابع - الأخير - تفتقده المجتمعات الرأسمالية حيث تسلط رأس المال الخاص على الحكم وعلى حياة الناس ومقدراتهم ، وحيث فشل النظام الديمقراطي - بمعناه التقليدي - لعدم قدرته على الربط بين الحرية السياسية والحرية الاجتماعية . وقد لعب الفكر الاشتراكي دورا حاسما في كشف نواحي النقص في النظم الرأسمالية القريبة ومدى عجزها عن تحقيق الديمقراطية بمنهاها الأصل السامل . إذ أثبت هذا الفكر المعجز بما لا يدع مجالا للشك أن الديمقراطية وحدة متكاملة لا تنجز ، وأنه تبعاً لذلك لا يمكن أن تقوم الديمقراطية الصحيحة على الحرية السياسية أو الاجتماعية وحدها . ومن البديهي المنطقي أن النظم القائمة في العالم الغربي لم تحقق بعد الديمقراطية الكاملة رغم تأكيدها النظري على الحريات الفردية وحق المواطنين في إقامة التنظيمات السياسية المختلفة . مرد ذلك أن التحرر السياسي لابد أن يصحبه تحرر اجتماعي ولا بد أن يكون هذا التحرر الاجتماعي مقرونا بالتحول إلى طريق الاشتراكية ، باعتباره الطريق الوحيد الذي يمكن أن يؤدي إلى تحقيق مطالب الطبقات الكادحة في أية منطقة من حيث الرخاء والتقدم والمداولة الاجتماعية . واليوم عندما يحقق العالم الغربي ، على سبيل المثال ، نجاحا ماديا مصحوبا بكل مظاهر الرخاء الزائف ، فإن أشهر مثقفيه وفنانيه يقدمون أعمالا تصور تفكك المجتمع الرأسمالي وتناقضاته ، وتكشف عن المأساة الالهية التي يعيشها الأفراد في صراعهم مع المجتمع ، الذي قام وبني على مصالح الاحتكاريين وسباسة المال وتجار الحروب وحدهم . . أن الرغبة الطبيعية في التعبير عن النفس ومشاركة الغير في هذا التعبير ، تلقى في المجتمع السليم استجابة ملائمة مشعرة . ولكنها في المجتمع الغربي البالغ التعقيد ، القائم على اعتبارات الانجاز المادي وحده ، تجد نفسها مضطهدة ، ومفثيقا عليها فتأخذ شكلا مأساويا مريضا ، شكل « افتراس » الآخرين وحملهم بالضبط والإكراه على التجاوب مع ذات صاحب التجربة . ونتيجة منطقية لهذا الوضع الشاذ ، تحول الفرد في الغرب إلى مخلوق بأى ذي أحاسيس متبلدة وعلاقات اجتماعية قلقة ، متوترة ، آلية تماما ، كذلك العلاقات التي تربط أجزاء الآلة الجامدة .

إن الحضارة التي أقامها العالم الغربي لم تعد نأبه للفرد . وليس هناك من سبب يدعونا إلى الاعتقاد أنها ستأبه له يوما . فالمجتمع الغربي بحكم كونه مجتمع استغلال ونهب وتسلط ، لا يعرف إلا بعض المقاييس الفردية الضيقة . لقد خلق رأس المال الاحتكاري مجتمعا مريضا يقوم على الانزوال والتعزق والخواء وعلى التناحر بين الإنسان وأخيه الإنسان . وبطبيعة الحال فإن الكثرة الساحقة من أفراد ذلك المجتمع محرومة من نياج كدحها فما تكاد تمار العمل تترك أيدي العاملين حتى تصبح

الخبرة في أكثر من مكان لأنها استخلصت مادتها وتجاربها من واقع الجماهير ونضالها ، ولأن الجديد فيها التعمق مع القديم ، ولأن الإرادة الشعبية كانت بنفس القوة التي صار إليها الفكر الثوري العظيم .

ونجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق أهدافها لأنها أخذت على عاتقها تصفية الرجعية الفكرية وتجريدها من جميع أسلحتها ومنعها من أية محاولة للوصول إلى الحكم وتسخير جهاز الدولة لخدمة مصالحها .

ونجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق أهدافها لأنها اتسمت بمرونة مبدئية استطاعت بها أن تكيف أساليبها ، ومناهجها في العمل والتوجيه ، تكييفاً أكسبها القوة الفاعلة في شتى الظروف ، وجعلها تستوحي فلسفتها وروحها وأسلوب عملها من واقع الحياة اليومية لأفراد الشعب ، ومن التطورات الدائمة التي هي القدرة المتجددة في حياة الإنسان .

لقد أدركت الثقافة الاشتراكية أنها مطالبة بأن تسهم في شق طريق جديد أمام أهداف النضال الأنستيني الشريف وأنها لكي تواجه العالم لابد أن تواجهه بفكر جديد لا يخس نفسه في أطر ضيقة يقيد بها طاقاته وإن كان في نفس الوقت لا ينمزل عن التجارب الرائدة التي حصلت عليها الشعوب المتقدمة .

وتبقى بعد ذلك حقيقة بارزة ينبغي أن ننسبر إليها : ليس المهم على الصميدين الفكري والسياسي أن نخلف ثقافة خاصة تدورفها وتتمنع بها حفلة من الناس ، أو نعد مثقفين اشتراكيين في معاهد خاصة بل المهم أن نهيي مناخاً جديداً ملائماً بشمر فيه كل الناس بالتطبيق الحقيقي للاشتراكية حيث يشارك الجميع - ومنهم المثقفون - في بحث قضايا هذا التطبيق ومشاكله . أما الثقافة الحققة ، الثقافة الاشتراكية ، فتأتي بعد هذا منبشقة عن ذلك المناخ الملائم . . لهذا ، يتوجب علينا أن نتجه إلى خلق المناخ الملائم الذي يلمس فيه جميع الناس التطبيق الاشتراكي ومشاكله ، وسنأتي الثقافة الاشتراكية بعد هذه الخطوة كنتيجة أو كعمول لها .

خلافة لفكر الإنسان وعقله ووجدانه ، لابد أن تقوم على أساس من منهج علمي مدروس . لكن المنهج العلمي - كما ينبغي أن نفهم - ليس خلقاً في ذاته بل طريقة للخلق . ليس مستوى معيناً من التطور بل أسلوباً للتطور . والمنهج العلمي على وجه التحديد هو معرفة القوانين الطبيعية والاجتماعية التي تحكم حركة الأشياء والظواهر والمجتمعات واستخدام تلك القوانين استخداماً واعياً لصياغة وتطوير الظروف - من طبيعة واجتماعية - إلى حيث غاية التقدم الأنساني : إشباع حاجات الإنسان المادية والفكرية والروحية المتزايدة أبداً .

إن الثقافة التي نتطلع إليها اليوم هي الثقافة الاشتراكية الهادفة التي تخضع بطبيعتها لتخطيط علمي دقيق يقوم على التعبير الصادق عن احتياجات الجماهير ومطامحها . . ثقافة تنور على الجمود وتؤمن بالتطور وتدعو إلى التقدم . . وهذه الثقافة الاشتراكية النابعة من حياة الجماهير وواقعها تضرب جذورها عميقة في تاريخ الشعب الحضاري لتكون مبرة عن الشخصية المتميزة للشعب ولتبرز في ثنائها هذه الشخصية مستقيمة واضحة خلال فترات تطورها عبر التاريخ . . والثقافة الاشتراكية مساهمة إيجابية مقصودة في عملية البناء الديمقراطي ، وهذه العملية الكبرى تتم في أكثر من قطر الآن . وقد سارت الثقافة الاشتراكية في الاقطار التقدمية خطواتها المنطقية تجمع بين الاقدام والحكمة الثورية ، فهأت الظروف الملائمة لتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي ، وأسهمت في إرساء قواعد الثورة الاجتماعية ، وهي تشارك الآن في تعميق مفاهيم الديمقراطية الشعبية . . ليتم التكامل .

إن تجربة الإنسان في مجال الثقافة الاشتراكية تجربة غريفة تعكس حياته وواقعه ، وتناؤله وإيجابيته ، وأفكاره ومبادئه ، وهي لهذا تحتاج إلى الفكر الخلاق وإلى النقاش الإيجابي بين المثقفين ، قدر ما تحتاج إلى البظلة الثورية والوعي الطبقي لدى الجميع .

لقد نجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق أهدافها

مراجع البحث :-

- (١) الدكتور محمد مندور : الثقافة وأجهزتها - دار المعارف بمصر .
- (٢) محمود أمين العالم : الثقافة والثورة - دار المعارف - بيروت .
- (٣) جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة - الهيئة المصرية العامة للنشر - القاهرة .
- (٤) الدكتور وهيب إبراهيم سمعان : الثقافة والتربية في المصور الحديثة - دار المعارف بمصر .
- (٥) الدكتور إبراهيم أمام : الإعلام والاتصال بالجماهير - الطبعة الأولى - ١٩٦٩ - القاهرة .
- (٦) جورج لوكاش : دراسات في الواقعية - ترجمة الدكتور نايف بلوز - دمشق ١٩٧٠ .
- (٧) ستانلي هاين : النقد الأدبي - ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم (١ - ٢ - ٣) - بيروت .
- (٨) مكارنكو : التربية الاشتراكية - ترجمة أديب يوسف .
- (٩) الدكتور لويس مولي : الاشتراكية والأدب - دار المعارف - بيروت

دفاع عن الفلسفة العربية

بقلم المستعرب البلغاري رادي راديف
ترجمة . عبدالرزاق الصافي

« تستائر قضايا الثقافة العربية باهتمام متزايد في البلدان الاشتراكية الصديقة . ويمثل هذا الاهتمام - في الواقع - أسهما جادا في إبراز جوانبها التقدمية ، والدفاع عنها ضد تهجمات وأفتراءات الكتاب الرجعيين والأمبراليين في الغرب .
والقال الذي نشره في هذا العدد هو مقدمة لكتاب بعنوان « في الفلسفة العربية » بقلم المستعرب البلغاري رادي راديف صدر في صوفيا ، منذ عدة سنوات . »

في طريقة التفكير ولا في طريقة الشعور . « (٢) » أما فيما يتعلق بالساميين القدماء ، فإن روحهم في الجوهر كان يتعارض مع العلم والفلسفة . إن حكمة الشعوب السامية . . لم تعد مطلقا الحكم والأمثال . وكثير ما يجري الحديث عن العلم والفلسفة العربيين . في الواقع أنه في مجرى قرن أو قرنين من القرون الوسطى كان العرب ساعين لنا . ولكن هذا استمر إلى الحين الذي كانت الشعوب الأوروبية تجهل فيه الأصول الأغريقية . إن الفلسفة والأعمال العربيين اللذين كثر لهما المديح ، لم يكونا في الجوهر غير أعادة سرد بألسنة للفلسفة الإغريقيين « (٣) » .

ولسنين طويلة زعم بأن الأوروبي والمسلم يقفان قطبين متعارضين يختلفان جذريا في موقفهما تجاه العلم

ينكر الأيدولوجيون البورجوازيون أحيانا قدرة الشعوب العربية على عيش حياة سياسية مستقلة . ومن هذه الموضوعة الاعتباطية التي لا أساس لها يستخلصون وجود تضاد ما بين « التقدم البشري » و « الروح العربية » (١) .

لقد استطاعت الدول الغربية المتقدمة أن تقيس العرب ، حتى وقت قريب بعيد عن التطور البشري العام . وراح أيدولوجيوها بضاربون بالأسلحة النمسي الذي تعانيه الأقطار العربية . ويتحدثون عن عسكهم تأثر العرب بـ « الحضارة » . وقبل مائة سنة استطاع متمكن كبير من الثقافة السامية أن يقدم لتفسيراته هذا الزعم : « أن المسلم . . والأوروبي يواجه أحدهما الآخر كشيئين من طبيعة مختلفة ، لا يجمعهما جامع ، لا

كبيرة ، قوة موقف المفكرين والفلاسفة العرب المعارض للدين . وسنحاول في عرضنا المقبل لهذا الكتاب ، البرهنة على أن الجانب التقدمي في الفلسفة العربية إنما هو ذو مزاج سلبي تجاه التمسك الديني .

إن الموقف العدائي تجاه الفلسفة العربية يظهر أيضا بشكل أكثر اعتدالا ، ولكن بصورة أعم ، من غير خلاف . فذالبا ما يقال عن الفلسفة العربية أنها نموذج للنجم ، وأنشود الميكانيكي ، الانتقالي الخاصر ومواسم التراث الفكري لمختلف الشعوب (٩) . ويعترف البعض أن الشيء الأصيل الوحيد في الثقافة العربية - عموما ، هو شكلها ، الذي تمثل باللغة العربية . غير أن تحت هذا الشكل « اكتشف » ما أخذ من تراث الشعوب الأخرى (١٠) .

إن هذا التمسك ليس بالجديد . فمنذ عهد طويل ، وقبل أن يشرع المستعربون البورجوازيون بدعم . ومن ثم فرض موقفهم السلبي من الفلسفة العربية ، كان قد عبر عنه بشكل قاطع ، أحد اعلام الفكر الاسلامي ، وهو المتصوف المعروف الفزالي ، الذي وقف ، في نقاشه ضد الفلاسفة القدميين ، موقفا سلبييا قاطعا تجاهه فلسفة المعتزلة العرب . هذا الموقف الذي لا يمكن تبريره مطلقا . لقد اشار الى انهم لم يقوموا بأكثر من إعادة سرد « العالم الأرسطوطاليسي » (١١) ، معربا عن اعتقاده بأن الفلاسفة العرب قد وقعوا في « الاضطراب » عند إعادة السرد هذه ، الامر الذي الذي سبب وقوع « العقل البشري » في « عدم الفهم » .

غير انه يوجد هنا فارق محدد . فقد اعترف الفزالي بغضل بعض الفلاسفة كالفارابي وغيره في « الوصول الى العلم الأرسطوطاليسي » . وعلى الضد من هذا فإن بعض المستعربين البورجوازيين المعروفين الذين اشرنا اليهم يتطرفون الى درجة انكار أية « جوانب » هامة في الفلسفة العربية . وطبعي انهم يعتبرون في بعض الحالات ، وبصوت غير مدعوم ، ببعض « موضوعاتها » المميزه المنفردة التي تخدم الدين الاسلامي ، او تشرح . يخلط انتقاصي « خاص » موضوعات التراث الفلسفي . شعوب الأخرى ، الداخلة في الفلسفة العربية .

إن هذا الموقف السلبي من جانب الباحثين البورجوازيين تجاه الفلسفة العربية يجب أن يعارض بالتحفة . وليس هناك أي شك في أن المجري الوشوعي للأحداث بسادسة بعد أخرى ، على وضع الامور في نصابها الحقيقي . ذلك ان الاقطار العربية اليوم ليست ما كانت عليه بالأمس . وإن الشعوب العربية التي اضطلعت واستقلت بفضاعته من قبل الدول الامبريالية الكبرى ستمن طريقة . قد خطت خطوات كبسرى في طريق تحررها التام . وبعد سيطرة كولونيالية اوشبه

والفلسفة : الاول مبدع ، خلاق . اما الثاني فهو في احسن الحالات يستطيع ان يصل الى تعليمها . وهكذا فقد ترك للمسلم ، وخصوصا العربي ، دور الناقل في تاريخ الفلسفة . ولذا فإن المستعربين الاوربيين الغربيين في السابق اعتبروا الفلسفة العربية « غصنا غريبا » ، وتقليدا باهنا للفلسفة والعلم الاغريقين القدميين (١٢) . ولا يزال هناك من يواصل الزعم بان الفلسفة العربية لا اهمية كبيرة لها ، لان المسلمين كانوا محرومين من الطاقة العقلية الضرورية للابداع . وان اهمية الفلسفة العربية تنحصر على كونها قد كانت التراث القديم وحفوت الغرب (١٣) .

إن هذا الموقف العدائي في جوهره ، تجاه الفلسفة العربية وسائر التراث العربي كان يبدو حبيبا . واضحا تماما . وأكثر من هذا فإن المستعربين كانوا يتسابقون لدعمه والبرهنة على خدماتهم واولويتهم في هذا المجال (١٤) .

وفي الحقيقة فقد كان يجري الحديث أحيانا بصوت واطي جدا عن اهمية الفلسفة العربية . غير ان المؤرخين البورجوازيين للفلسفة كانوا يشررون في العادة طابعها الاصيل . وبالنسبة لهم لم يعد الرب اية خدمات البشرية في هذا المجال ، لانه بمقدار ما يوجد عندهم من الفلسفة ، فانها تتميز بـ « مقدار كبير من التشابه » . وان منتليها - فيما عدا الفزالي المتصوف - استعملوا طريقة واحدة متشابهة . وان الجانب الإيجابي « الضليل » في الفلسفة العربية يكمن في ارتباطها الوثيق وبعميقها . للدين . فريشان مثلا يشير بصراحة الى أنه يجب البحث عن الموهبة الحقيقية للعرب فقط في الطوائف الدينية للإسلام (١٥) .

إن فسخا هاما من المستعربين الاوربيين الغربيين يضعون الفلسفة العربية في تبعية مباشرة للدين . إذ يعتقد فريشان - وهو الاثر نموذجية في الدفاع عن الزم المذكور - أنه في العترتين الاوليين من تاريخ العرب - فترة مكة - المدينة (حتى عام ٦٦١ م) ، وفترة دمشق (٦٦١ - ٧٥٠ م) لم « تظهر » حركة فكرية . ذلك ان الدين الاسلامي لم تكن قد تمت صياغته بصورة نهائية (١٦) . وحتى بعد ذلك ، لم توجد - حسب رايه - فلسفة عربية أصيلة . فيما عدا تعاليم المثالي المتطرفة المتصوف الفزالي .

صحيح ان الفلسفة العربية قد تاورت بارتباط وثيق بالميثولوجيا الاسلامية ، غير اننا سنرى ، أنه حيث ظلت هذه الرابطة قوية ، فإن الفلسفة أصبحت في خدمة الدين ولم تحقق نتائج هامة . وعلى العكس فإن الفلسفة حينما كانت في علاقة سلبية مع الدين ، وسانت استقلاليتها ، فقد حققت نجاحات جيدة نسبيا ، ومشجعة . وإن هذه النجاحات تحددها الى درجة

كولونiale مديدة تحرر العديد من اقطار العالم العربي وانطلق في طريق الحياة المستقلة والتطور . ويناضل من اجل احرار الحرية السياسية ، عدد من الاقطار العربية ، التي تربط حكوماتها سياسة بلدانها بالسياسة الامبريالية ، وتسمى الى اخضاع مصالح شعوبها للاستعمار .

وتحاول الاوساط الحاكمة في البلدان الاستعمارية ان تصور نفسها كحامية للشعوب العربية . ان الاسياد السابقين للعالم العربي يريدون ان يضعوا ثير الاستعمار الجديد فوق ظهور الشعوب العربية المتحررة . ويقومون لهذا الغرض بمختلف الاحاييل ، ابتداء بلعبة اتفاق الدبلوماسية والضبط الياسي والاقتصادي وانتهاء بتسمير العدوات الدولية وتشجيع الانقلابات لتحطيم بعض الحكومات واستبدالها باخرى اكثر يمينية وعداء للديمقراطية .

ومما لا خلاف عليه انه مهما كانت الاجراءات والاعمال التي تلجأ اليها الدول الاستعمارية الكبرى فان الشعوب العربية ستحوز استقلالها التام سياسيا واقتصاديا . وستحوز الاستقلال الاقتصادي الشعوب العربية المتحررة سياسيا . وان اية عقبات في طريق الحرية التامة ليست بقادرة على انقاذ اسي العلاقات الاقطاعية المتفجرة في الدول العربية غير المتحررة . وان ما تحقق حتى الان هو نمائة موقوفة بان الشعوب العربية ستحتل في القريب مكانها ، الذي يعرضه عليها التاريخ والسير الموضوعي للتطور التاريخي ، في اسرة البلدان المتحررة ، التي تناضل من اجل انتصار التقدم والعدالة الاجتماعية والحرية الحقيقية . وان ضمانة ذلك هو النضال المتفاني الذي تخوضه الشعوب العربية ونضال الشعوب الموحد ضد الاستعمار والدعم الحازم من جانب النظام الاشتراكي العالمي المحب للسلام .

ان احرار الحرية السياسية والاستقلال الاقتصادي سيؤثر تأثيرا ايجابيا على تطور العلم والثقافة والفلسفة في البلدان العربية . ومن جهة اخرى ستعاد ، بصورة تامة ، الحقيقة التاريخية من التراث الفكري للشعوب العربية ، ذلك ان التاريخ قد برهن بشكل قاطع ، بان هذه الشعوب قد ساهمت بالكثير في كنز العلم العالمي ، بما في ذلك الفلسفة .

ولكن لم يجز ، للاسف ، التغلب على التقاليد المضادة التي تهين كرامة العرب القومية . اذ لا تزال تسيطر على ادراك الكثيرين من الناس في المصالح ، ولا يزال الكثيرون ينظرون الى ماضي الشعوب العربية بعدم احترام ظاهر او مستتر . فهو لاء الذين ينظرون الى اوربا باعتبارها مركز العالم لا يريدون الاقرار بالوقائع التاريخية ، ويعرضون في الجوهر ، موقفهم من العرب ، وهو نفس الموقف الذي وقفه اسلافهم يوما ما .

ان الحاضر ينتقل الى التاريخ باستمرار ومن غير رجعة . ولكن التاريخ له موقف من الحاضر ايضا . ولذا ينبغي عدم النظر بلا مبالاة الى هذا «الانتقال» ما دام بإمكان الوعي ان يتوصل الى الوضع الحقيقي للامور في التاريخ .

ان التطور الحالي للشعوب العربية يعطي وفرة من البراهين على امكانياتها . ويدل بصورة غير مباشرة على خدماتها في الماضي ايضا . ورغم ان هذا معيار رئيس فيجب ان لا تقتصر عليه وحده . ان الالتفات الى ماضي العرب بصورة مباشرة له اهمية ايضا . وهنا يتطلب الامر جهودا مخلصة لاستعادة مكان العرب الحقيقي في تاريخ العلم والفلسفة . وكل هذا سيساعد جميع الناس ، غير المقتنعين سلفا ، على التخلص اخيرا من التصورات الاعتبائية المناهية للحقيقة عن الشرق العربي المتوحش .

ان الكشف عن التراث الفلسفي للعرب خلال القرون الوسطى ، يمكن ان يساعدنا الى حد كبير على تحقيق الغرض المذكور .

ان مفهوم الفلسفة العربية مفهوم نسبي ، ذلك انه في العديد من النقاط يشمل وجهات نظر غير العرب ايضا^(١٢) . وبهذا المعنى يمكن القول ، بكل تأكيد ، ان اللغة العربية تمثل عنصرا موحدا . ولكنها تقرر فقط الجانب الخارجي للاشياء . ذلك اننا بعيدون عن الفكرة القائلة بان لا يوجد ما هو عربي في الفلسفة العربية غير اللغة ، كما يذهب بعض الباحثين البورجوازيين (رينان مثلا) . ويدون ان ننكر التأثير العظيم للاغريق والفرس وغيرهم من الشعوب ، يجب ان نعترف بنصيب العرب النسبي في الحضارة وفي الفلسفة بوجه خاص . وقد اشار بحق احد المؤرخين المعاصرين بهذا الصدد قائلا : « ان الحضارة الاسلامية ، رغم تنوع مصادرها ، لم تكن اضافة ميكانيكية بسيطة للحضارة القديمة ، بل انها ، قبل هذا ، ابداع جديد^(١٣) » ان المصدر الاساسي في الفلسفة العربية لا يتحدد بصورة اساسية بالمظهر الخارجي القائم على اللغة العربية . كما انه لا ينبع من جوهر الدين الاسلامي . واذا ما انطلقنا من اللغة العربية والدين الاسلامي ، فانه يتوجب علينا - بكل وضوح - ان نتوسع في مفهوم الفلسفة العربية : ذلك ان الدين الاسلامي ليس دين العرب وحدهم ، رغم ان بعض الشعوب غير العربية قد قبلته مع بعض الفروق . وفي هذه الحالة سنصل الى انكار اصالة الفلسفة التي خلقتها الشعوب التي خضعت للعرب بضعه قرون .

ولذا فعند تحديد قضايا الفلسفة العربية واتجاهاتها وممثليها الرئيسيين فاننا يجب ان نتقيد بالفكرة المشار اليها . ولكن هذا التقيد يتحرك في

وأن هذا التقدير يجد مبرراته ليس فقط لأنها أكثر مجافاة للحقيقة ، وإنما لأنها ، وبشكل رئيسي ، محاولة لتحض الجواهر التقدمي للفلسفة العربية . وبدراسة فلسفة الفزالي تتحدد ، بشكل أكثر سطوعاً ووضوحاً ، خصائص التعاليم الفلسفية الأخرى . وعلى العموم ورغم أصل الفارسي ، فإن الفزالي قد عمل من أجل قضية الفلسفة العربية ، بصرف النظر عن الاتجاه الذي عمل فيه . ولذا فمن الطبيعي تماماً أن تعتبر تعاليمه كجسرة لا ينفصم عن الفلسفة العربية .

غير أن الأمر يختلف في حالة فلسفة ابن سينا . فلهذه الفلسفة علاقة مباشرة بالإمارات التي قامت في الجزء الشرقي والشعالي الشرقي من الخلافة العباسية ، كالساميين (٨٧٥ - ٩٩٩) والبوبيين (٩٣٠ - ١٠٥٥) وغيرهما . ورغم أن ابن سينا اعتمد على بعض المفكرين العرب (الفارابي وغيره) الذين استوعب عن طريقهم التراث الفلسفي القديم (وخصوصاً المشائية) . فقد أوجد نظاماً فلسفياً له ملائمة الخاصة التي لا تلازم الفكر العربي بمقدار ما تتسجم مع التقاليد الفكرية والروح النظرية لشعوب آسيا الوسطى . ولهذا السبب فإننا لم نقرء مكاناً خاصاً لبحث فلسفة ابن سينا . وقد جرى التطرق إليها بشكل جزئي بمقدار ما يتطلبه البحث .

ومن هذا يفهم أننا لا نعطي أهمية كبيرة لمشاهير المفكرين ، وإنما لمصيرهم الفلسفي . ومن المعروف أنه يوجد في تاريخ الفلسفة ، فلاسفة آخرون لا يعود تراثهم الفكري للامة التي انحدرت منها ، وإنما للامة التي ربطوا نشاطهم وحياتهم بنضائها .

وفضلاً عن هذا فإننا لم نبحث هنا الا بسداع الفلسفي لكل المفكرين العرب . ذلك أن هذا فوق طاقتنا المتواضعة . وقد أخذنا بنظر الاعتبار فقط التيارات الأساسية والمثلية الرئيسيين للفلسفة العربية في الفترة المشار إليها . ولندكر الفارابي ، بأن الفكر الفلسفي العربي ليس فقط متشابكاً مع أشكال الوعي الأخرى ، بل أنه مندمج معها في كثير من الأحيان . ومما هو مميز في هذا المجال العلاقة بين فلسفة العرب وبين شعرهم الفني الكثير جداً . أن أقاماً كثيرة من الشعر العربي ذات محتوى فلسفي عميق . إذ يعرض فيها محتوى فلسفي محدد حيث نشر مبدأ الشك في الفلسفة .

أن شرح هذا الموضوع يمثل مهمة صعبة . وأن أبسط جوانب الموضوع لم تجد غير انعكاس ضعيف في هذا المؤلف .

أن هذا البحث لم يظهر كنتيجة مباشرة للزم على دراسة جوهر الفلسفة العربية بالذات . بل أنه جاء كنتيجة لبحث موضوع آخر ، أهم ، وهو دراسة تاريخ المشائية . غير أننا اصطدنا في مجرى البحث بالعديد من المسائل الأخرى التي قربنا بحثنا من إنجاز المهمة

إطارات محددة . وسيكون من الخطأ تماماً إذا ما وصل هذا التقييد إلى تحديدات الذين يضيّقون مفهوم الفلسفة العربية إلى درجة غير مقبولة ، وفقاً للطابع القومي - القبلي لمثلها . إذ يجب أن لا ينصرف الرأي إلى أن الفلسفة العربية هي فقط نتاج أولئك الذين هم عرب بالولادة ومن هذا الرأي الزعم الذي يطلعه بعض مؤرخي الفلسفة حيث يقولون بأن الفترة المعنية بفراستنا لم يكن للعرب فيها غير فيلسوف واحد هو الكندي (١١٤) . أن القول بأن هذا الرأي الوجه ضد التعصب القومي العربي ليس له أساس مطلقاً . وهو يلقي الدسم ، في العادة ، من المفكرين البورجوازيين الذي لا يعترفون بأن للعرب مساهمة مرموقة في ميدان الفلسفة .

وهكذا يجري الأمر : عادة عند تحديد محتوى مفهوم الفلسفة العربية . إذ يذهب الباحثون إلى طرفين متناقضين . فالقسم الأول منهم ، ممن يأخذون بنظر الاعتبار اللغة العربية والدين الإسلامي ، يضمون إلى مفهوم الفلسفة العربية التراث الفلسفي للشعوب التي دخلت يوماً تحت سيطرة الخلافة الإسلامية . وهؤلاء الباحثون الذين يحددون مفهوم الفلسفة العربية على هذه الشاكلة ، ينكرون مساهمة الشعوب التي خضعت وقتذاك للعرب . والنتيجة الطبيعية والمنطقية لهذا الإنكار ، في وعي العرب أنفسهم ، هي التعصب القومي العربي . وهنا لا يعترف بأصالة الفلسفة العربية . وهذا هو موقف القسم الأكبر من الباحثين البورجوازيين .

أما القسم الثاني فهو في الطرف الآخر . إذ يقول أنصاره أن الفلسفة العربية ، في الواقع ، هي فقط ما أنتجه المفكرون العرب بالولادة . ووجهة النظر هذه هي إحدى المظاهر الكبيرة لوجهة النظر التي تقول أن أوروبا مركز العالم ، في ميدان تاريخ الفلسفة ، التي تجري الدعوة لها منذ وقت طويل بداب والحاح .

أن الطرفين على خطأ . وفي بحثنا هذا نسعى لإيجاد حل آخر لهذه القضية . وبدون ادعاء الدقة التامة ، فإننا نأمل أن تكون قد نجحنا في التغلب على محدودية الرايين السابقين . ونريد أن نلفت نظر القارئ ، منذ الآن ، إلى بعض الجقائق . إذ أننا نرى أن من الطبيعي جداً أن تضم تعاليم الفارابي إلى الفلسفة العربية . ذلك أنها مرتبطة بها بشكل لا انفصام له . ولا توجد في نظام هذا المفكر موضوعات أساسية يمكن أن تعرض على أنها غير عربية . إلا فلا يمكننا أن نفكر لماذا كان كل النشاط الفلسفي وغير الفلسفي الذي قام به الفارابي مرتبطاً أشد الارتباط بالسلطة السياسية للخلفاء العرب الحقيقيين من بنسب العباس .

وكذلك الحال تقريباً مع فلسفة الفزالي . أننا نطرح فيها بطبيعة الحال كجانب سلبي للفلسفة العربية .

س. ن. غريغوريان ، ومساعدة الباحث العلمي أ. ف. ساندرييف كتاب « مؤلفات مختارة لمفكري الشرقين القديم والوسطى » من القرن التاسع عشر حتى القرن السابع عشر الميلادي . (منشورات أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي معهد الفلسفة) الذي يتضمن مؤلفات أو جزء من مؤلفات الكندي والفارابي وابن باجه وابن طفيل وابن رشد وآخرين . كما صدرت عدة أبحاث عن الدين الإسلامي تطرقت إلى الفلسفة العربية . ولقد أسدت كل هذه المؤلفات مساعدة كبيرة للمؤلف .

أما الفلسفة العربية عندنا في بلغاريا فإنها معروفة على نطاق ضيق . ولا توجد أية أبحاث في هذا المجال . وأن هذا الكتاب يمكن أن يعد المحاولة الأولى في هذا الاتجاه . فقد حاول المؤلف أن يعرف أنقاري ، البغدادي وأو جزنيا ، بالقسم الأكثر إيجابية من الفلسفة العربية في القرون الوسطى وليس لديه أي مطمح آخر . واجد من واجبي أن أعرب عن عميق شكري وامتناني لأعضاء قسم الفلسفة والاجتماع لشعوب الشرق في معهد الفلسفة التابع لأكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي ، ولرئيس القسم البروفيسور الدكتور س. ن. غريغوريان لاهتمام الذي أظهره تجاه هذا الكتاب قبل طبعه والمساعدة التي أبدتها لي . صوفيا ١٩٦٣

المذكورة . وقد كان من الضروري أن نعبر انتباهها للعناصر غير المشائية في الفلسفة العربية . وهكذا جئنا على دراسة التيارات الرئيسية في الفكر الفلسفي العربي . وهكذا فإن هذا البحث لا يمكن أن يمسد ببساطته كبحت لدراسة المشائية العربية ، كما كنا نريد عند بداية الدراسة .

ومع ذلك فإننا مقتنعون بأن هذا التغير في تنفيذ الهدف الذي وضعناه نصب أعيننا قد أعطانا أساسا نظريا أوسع لبحث موضوع هو من غير شك أكثر أهمية في الظرف الراهن .

لقد جذبت الفلسفة العربية إليها منذ وقت طويل انتباه الكثير من الباحثين . وقد كثرت ، منذ قرن من الزمان : أبحاث كثيرة عن الفلسفة العربية في القرون الوسطى . غير أن دراسات المفكرين البرجوازيين تحوى الكثير من النواقص المنهجية .

وفي الفترة الأخيرة اشتد بين الماركسيين الاهتمام بالفلسفة العربية في القرون الوسطى فقد ترجمت في الاتحاد السوفيتي مؤلفات الفارابي والغزالي ، وخرجت من المطبعة باعتبارها ملاحق لكتاب البروفيسور س. ن. غريغوريان « من تاريخ فلسفة آسيا الوسطى وإيران من القرن السابع حتى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي » ، أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي ، موسكو ١٩٦٠ . كما أعد ونشر تحت قيادة البروفيسور

(١) انظر أ. كريسكي « أن اللغة العربية هي في الجوهر ، ليست سوى غلاف ، وأن الخلافة وما يسمى بالثقافة العربية والعلم العربي إنما هي قبل كل شيء ، بقايا وراث من الثقافة الساسانية والفارسية القديمة عموما (التي اقتبست - كما هو معروف - الكثير من الهند وآشور وبابل ، وبصورة غير مباشرة من اليونان) . وفي الأجزاء الأوربية والعربية من الخلافة الإسلامية تلافت بطور بقايا الثقافة البيزنطية ، وكذلك في شمال إفريقيا ، صقليا وإسبانيا من الثقافة الرومانية ، والرومانية-الإسبانية . وليس هناك تشابه بين كل هذه الثقافات - إذا ما استبعدنا الحلقة التي تربطها جميعا - هي اللغة العربية » (أ. كريسكي : تاريخ العرب والثقافة العربية » ١٩١١ الجزء ٢ ص ١٥٢ .

(١١) انظر الغزالي « المنقذ من الضلال » ، ونص عبارة الغزالي المشتهرة في النص أدناه هو : « لم يبق بقول علم أرسطو ليس أحد من الفلسفة الإسلامية كقيام هذين الرجلين - بقصد ابن سينا والفارابي - وما نقله فرهما ليس يخلو عن تخييل وتخليط . بنشوش فيه قلب الطالع حتى لا يلهم » . انظر أيضا س. ن. غريغوريان « من تاريخ الفلسفة في أواسط آسيا وإيران » ص ٢٢٢ ، ١٩٦٠ .

(١٢) من الآن فصاعدا نقصد بالفلسفة العربية ، الفكر الفلسفي عند العرب من القرن التاسع حتى نهاية القرن الثاني عشر .

(١٣) انظر ب. لويس « العرب في التاريخ » بروكسل ١٩٥٨ ص ١٢٢ .

(١٤) انظر ل. نود لندر « تاريخ الفلسفة » ج ١ بيتر بورغ ١٩١١ .

(١) كتب د. دوزي في كتابه « تاريخ المسلمين في إسبانيا » ليد ، ١٨٦١ الجزء الأول ص ٢٤ يقول : « توجد بيننا (أي الأوربيين - راديف) وبين العرب ، هوارق أساسية . فربما كانوا يملكون - كما كتب أحد المستشرقين من أوروبا الغربية - ليسا أكثر في شخصيتهم ، وطفة حلقية ، أكبر في دوحهم ، وشعورا أكثر حيوية من الكرامة الإنسانية ولكنهم لا يعملون في أنفسهم بذرة التطور والتقدم . وهم باهتمامهم الشديد باستقلالهم الشخصي ، والابتعاد الخلق من الروح السياسية يبدون غير قادرين على التكيف مع قوانين المجتمع » .

(٢) ج. رينان « مجموعة مقالات وخطب » بيتر بورغ ١٨٩٥ ص ٧٥ .

(٣) رينان « مقتبسات من المؤلفات » ص ١١ .

(٤) رينان Averroès et l'Averroisme باريس ١٨٦٦ ص ٧٥ .

(٥) ب. رسل : « تاريخ الفلسفة الغربية » ١٩٥٩ ص ٤٤٤ .

(٦) انظر رينان « مقتبسات من المؤلفات » ص ٥ .

(٧) رينان المصدر السابق ص ١٠ .

(٨) رينان : مجموعة خطب ومقالات ص ٢٥ .

(٩) كتب أحد المؤلفين المعاصرين يقول : « أن العرب عندما اختلطوا بالشعوب التي استعبدوها اظهروا قدرة خارقة على التمثيل . أن ثقافتهم لا تحوي شيئا أصيلا في الواقع . وحتى دينهم . ولكنهم حذفوا في النزاع الجزء الممتاز من الحضارة الهلنسية . فقد استخدموا في الفلسفة ، غنى الفكر اليوناني سوية مع اليهود الذين عاشوا في إمبراطوريتهم » فرناند فون سيترغن ، قوانين ج ٢ ص ٢٧٢ .

الجيل الضائع والرواية الأمريكية

ارثر مزنر ترجمة: فيس رجب

لقد كان احتقارهم لرفية السلوك الأمريكي والرياء محدود الافق للحياة الاجتماعية الأمريكية احتقار من يؤمن ويشق بمشاليته . ربما لم يكن هجوم سنكلير لويس الساخر على « الشارع الرئيسي » ناجحا الا بصورة جزئية فقط ولكن ذلك لم يكن لانه كان يشك في امكانية دحر ريفية « الشارع الرئيسي » الغبية . ان ما يحدد نجاحه في ذلك هو عدم قدرته على رؤية المجتمع المنظم الذي يمكن ان يحل محله . لم يكن الياس وانما الامل هو الذي خلق السياسيين المنافقين وقادة العمل الاغبياء ورجال الاعمال الانانيين الذين يمج بهم كتاب « أمريكا » لدوس باسوس . ان هذه النماذج هي نتاج الميخلة المفعمة باحتمالات العظيمة في الحياة الأمريكية . لقد هاجم كل كتاب تلك الفترة تقريبا تقاض الحياة التقليدية في زمانهم . لم يكن بمقدور القصة الأمريكية الا مؤخرا ، في مؤلفات لويس اوشينكلوس او مؤلفات گولد كوزينز الاكثر حداثة ، ان تتخيل سكان أمريكا قبل الحرب اناسا ليسوا أسوأ ، ان لم يكونوا احسن ، منا نحن . ولكن اجود كتاب « الجيل الضائع » قدموا شيئا اكثر من مجرد مهاجمة العالم الذي نشأوا فيه . لقد بحثوا ايضا وحاولوا اكتشاف ما سماه هنري جيمس « المكان العظيم الجيد » ، ذلك المكان الذي كانوا جميعا واثقين من وجوده في مكان ما من الوعي الأمريكي . وقد حاولوا كذلك ان يتعلموا توجيه حياتهم بحيث يمكنهم العيش هناك بنجاح . وبمعنى بالغ الاهمية فقد كتبت جميع الروايات الأمريكية الجيدة منذ الحرب الاولى - ابتداء من « هذا الجانب من الجنة » لغنز جرالدي في ١٩٢٠ الى « ممتلك الحب » لكوزنز في ١٩٥٧ - اشبه برحلات المهاجر لقد قال فيتز جرالدي عن بطل اجمل رواياته « غانسي العظيم » ان غانسي « كان مفعما بالحساسية لوعود الحياة » وليس هناك عبارة احسن من هذه تصلح لوصف موقف كتاب هذه الفترة . ان كانوا ضائعين فقد كانوا ضائعين ضياع المستكشفين وليس ضياع الملونين .

في اوائل سنة ١٩٢٠ كتبت جرترود شستين في شقتها رقم ٢٧ شارع فلوروس موجة احدي رسائلها المطولة الى ارنست همنغواي تقول ان همنغواي ومعاصريه كانوا جميعا « جيلا ضائعا » . وقد اعطت بذلك اسما لتلك المجموعة من الكتاب اللامعين الذين ظهروا على المسرح الادبي في أمريكا خلال الحقبة التي اعقبت الحرب العالمية الاولى والذين لا تزال لهم الصدارة في ميدان الرواية الأمريكية كما يظهر من القائمة التي تضم اسماءهم . فمن ابرز هؤلاء الكتاب بالاضافة الى همنغواي نفسه ، ولیم فولكر ، ف . سكوت فيتزجيرالد وجون دوس باسوس .

ان « الجيل الضائع » اسم غير دقيق بالنسبة لؤلاء الكتاب كما هي الحال دائما بالنسبة لاي اسم يعكس حكم فترة من الزمن على نفسها . ان هذا الاسم يصف شعورا هذا الجيل بأنه لم يكن هنالك تقريبا شيء في التراث الذي ورثه ولا في المواقف الاخلاقية التقليدية او الاجتهادات السياسية السائدة في الولايات المتحدة ذلك الوقت ، لم يكن في ذلك كله شيء يمكن قبوله . لقد آمن هؤلاء الكتاب بأن عليهم ان يبدؤوا من جديد لكي يبدعوا مفهوما جديدا للسلوك الانساني يمكنهم ان يقبلوا به ويعيشوا في ظله ولكي يتمكنوا من بناء مفهوم يمكنهم احترامه لاهداف المجتمع الأمريكي . « كل ما أردت ان اعرفه » يقول بطل همنغواي في « الشمس تشرق ايضا » « هو كيف اعيش في هذا العالم » ولو انك قد عرفت ذلك فربما اصبح كل شيء واضحا بالنسبة لك .

بهذا المعنى اذن ، بمعنى ان كل الخرائط كانت عديمة الفائدة وبمعنى انه كان عليهم ان يستكشفوا ارضا جديدة لانفسهم - بهذا المعنى كان هذا الجيل ضائعا . لم يكن هذا الجيل ابدا ضائعا بمعنى انه كان يائسا في ظروفه هذه وانما على العكس فرغم شيوع التحدث عن التحرر من الوهم في العشرينات فقد كان هؤلاء الكتاب مغممين بنشاط وتفاؤل من النوع الأمريكي التقليدي .

لقد أصبح من الممكن الآن رؤية تأثير الحرب العالمية الأولى على ازدهار هذه القابليات في العشرينات . وربما كانت أمريكا آنذاك قد أصبحت قوة عالمية منذ عدة سنوات ولكن الحرب هي التي جعلت الأمريكيان يتبينون أن بلادهم كانت جزءا مسؤولا في الثقافة الغربية . لقد كانت النتيجة المباشرة والمبالغ فيها لهذا الاكتشاف هي أنها جعلت معظم الأمريكيان النابيين ساخطين على محدودية الحضارة الأمريكية إلى الدرجة التي جعلتهم يفضلون العيش خارج الولايات المتحدة . ومنذ ١٩٢١ قام هارولد ستيرنس بعمل ذي دلالة رمزية كبيرة في تلك الحقبة ، فقد سافر إلى باريس ليستقر فيها بعد أن طبع مجموعة آراء أسماها « الحضارة في الولايات المتحدة » وقد تضمنت هذه الآراء ما معناه أنه لم يكن هناك إلا القليل جدا مما يستحق الاهتمام في الولايات المتحدة . وقد تبعه في ذلك عدد مدعش من كتاب تلك الفترة . على أن أهمية العمل الذي قام به هارولد ستيرنس لا تتمثل في إقامته في « الدوم » في باريس تلك الحقبة بقدر ما تتمثل في نشره « الحضارة في الولايات المتحدة » لقد كانت أوروبا بالنسبة لجميع هؤلاء الكتاب وسيلة لغاية ، شيئا كان بإمكانه مساعدتهم على اكتشاف إمكاناتهم الدفينة ، كأمريكان .

وطالما بقيت أمريكا ، بالنسبة لحدود المخيلة الخاصة بها ، مجرد بلد ناء منزول فقد كان من الصعب بالنسبة لمعظم الأمريكيان الموهوبين أن ينظروا إليها نظره جدية تماما . أن الكتاب الستة العظماء الذين انجبتهم أمريكا في القرن التاسع عشر شعروا جميعا بالاغتراب عن مجتمعهم ، مهما حاولوا مقاومة ذلك ، سواء اختاروا لأنفسهم النفي الواقعي كما فعل هنري جيمس أو عبروا عن ذلك بشكل تشبيهي فحسب كما فعل هوثورن وملفيل أما كتاب العشرينات فقد هاجروا إلى أوروبا لكي يكتشفوا وهي التجربة الأمريكي .

وهكذا فإن الشيء المهم فيما يتعلق هؤلاء الكتاب هو إيمانهم المشترك والذي توصل إليه كل واحد منهم بشكل مستقل بأن بإمكان الأمريكي أن يكتب روايات عظيمة وهو يكتب من التجربة الأمريكية مباشرة . عندما كان فينر جرالد طالبا في برنستون في ١٩١٦ قال لزميله الطالب آدموند ويلسون « أريد أن أكون واحدا من أعظم الكتاب الذين انجبتهم البشرية ، ألا تريد ذلك أنت ؟ » إن كانت هذه العبارة تحمل روح التبعج ، ولو بشكل يكاد أن يكون ساخرا ، فقد كانت جدية أيضا كما يسدل على ذلك الإصرار على هذا الاتجاه في حياة وعمل فينر جرالد . لقد آمن بوضوح بأنه كان بإمكانه ، كأمريكي ، أن يصبح كاتباً عظيماً . وهذا شعور نادر أن نجده في أمريكا قبل زمانه بالرغم من ، أو بالأحرى ، بسبب القناعة الأيدولوجية السائدة بأن الديمقراطية الأمريكية كانت بالأساس تجربة اجتماعية جديدة وناجحة من عدة نواح . وفجأة في أوائل العشرينات ظهر في جميع أنحاء الولايات المتحدة شباب يحملون نفس شعور فينر جرالد

هذا فيما يتعلق بإمكانات التجربة الأمريكية . لقد كان فينر جرالد أحد أبناء الجيل الثاني لعائلة كاثوليكية من سانت بول في ولاية مينوتا . أما دوس باسوس فقد كان ابن مخام ناجح من نيويورك وكان جده مهاجرا برتغاليا . وكان والده همنغواي طبيباً يسكن أحسدي ضواحي شيكاغو المتوسطة . أما وليام فوكنر فيتنر إلى عاصمه أحد الأقاليم المتخلفة في جنوب الميسسي حيث عاشت عائلته لمدة تزيد على المائة عام . ولا يمثل هذا سبباً للاختلاف بينهم فقد كانوا جميعاً مقتنعين بأهمية الخاصة للتجربة الأمريكية وقد شعروا أنهم بتخليهم عن مفهوم آباءهم الضيق لهذه التجربة قد أصبحوا قادرين على رؤية الحقيقة ، الحقيقة الداخلية الخاصة المتعلقة بتلك التجربة . ولهذا فقد كان هدفهم الأساس هو تعريف وعي التجربة ، تلك الحساسية العالية لوجود الحياة التي اقتنعوا جميعاً بأنها كانت النتائج الخاص للتجربة الأمريكية . لقد أرادوا كذلك أن ينظموا العيش بشكل ينسجم مع ذلك الوعي . وبسبب من إدراكهم بأن ما كانوا يحاولون تعريفه هو نتاج التجربة الأمريكية فقد حاولوا أن يبحثوا عن ذلك التعريف في خصائص الحياة الأمريكية . وبالنتيجة فقد كانت كل رواياتهم تهم ، أكثر مما يجب أحيانا ، بتفاصيل الحياة اليومية للمجتمع الأمريكي . ومنذ أن أدخل القرن السابع عشر ما يسمى بـ « الثنائية الكارثية » في الثقافة الغربية اضطّر العالم الغربي إلى أن يعيش الانفصال بين الفكر والطبيعة ، بين الحياة الداخلية للوعي وبين الحياة الخارجية للعالم المادي والاجتماعي . لقد انشأ المجتمع الأمريكي حسب نظريات القرن السابع عشر وبالنتيجة فقد أصبح بالإمكان ملاحظة الانفصال في هذا المجتمع بين الحياة الداخلية للوعي وبين الحياة الخارجية للمجتمع . لقد كانت أصعب مشكلة واجهها هؤلاء الكتاب هي ردم الهوة بين حساسية أبطالهم المرهفة لوجود الحياة وإمكاناتها وبين حقائق المجتمع الذي قدر لهذه الحساسية العالية أن تنمو وتجدد نفسها فيه .

وهكذا ، على سبيل المثال ، فإن « أمريكا » دوس باسوس تتضمن ثلاثة مضامين تكاد أن تكون منفصلة تماما عن بعضها « ولكل منها ، شكلياً ، طريقته المستقلة في التعبير . فهناك أولاً « مونتاجات » الشعارات ثم « اللقطات السينمائية » ثم بعض عناوين الصحف الرئيسية ومقتطفات من الأغاني الشائعة وهذه كلها تمثل الإدراك اليومي والمادي للمجتمع أي أنها نوع من النولكلور الخام .

وفيما يلي نموذج يمثل فترة الحرب العالمية الأولى:

لجد فرنسا الأبدية

آه .. لقد عبر ضابط الماني الراين

اندحر الألمان في منطقة ريكا

والباريسيون الأوفياء يحيون مارشالات فرنسا .

شكوى جدية بالشفقة من زوجة تتحدث عن خداع

المنافس !

الجامعات الشرقية العظيمة بالإضافة الى التشخيص الدقيق للتجربة اليهودية في الطبقة الراقية من المجتمع الأمريكي . وكذلك تلمس فهما واضحا للتلقي الأمريكي بالرياضة والا فمع غير الأمريكي ينفي عن نفسه بهذه العناية تهمة كونه متأثرا بلقب الملاكمة الذي كان يحمله كون في الجامعة كما لو ان هذا اللقب شيء مهم أساسا بحيث يستحق منه هذا الاهتمام مشيرا في الوقت نفسه عن طريق السخرية الظاهرة في انكاره هذا الى سخافة الاهتمام الأمريكي الصياني بالرياضة .

من المهم ان نلاحظ ان همنغواي ينحج الى الحد الأقصى حين يبدأ من الاحساس الشخصي بالتجربة عند بطله ثم ينطلق منها الى الاحكام الاجتماعية العامة . ان هذه الطريقة لا تتيح له بالطبع ان يقدم تلميحا اجتماعيا منظما كما يفعل دوس باسوس في « أمريكا » ولكنها تعني ان الاحكام الاجتماعية التي يقدمها فعلا متصلة بالحقيقة الأساسية لكتابه وهي الاحساس الشخصي بالتجربة عند البطل . وفي « غاتسبي العظيم » يستفيد فيتر جرالده من هذه الطريقة ولكنه يفعل ذلك بشكل يكاد ان يكون مبالغا فيه . وكبداية فهو يجعل بطله اكثر مثالية من بطل همنغواي فيما يتعلق بإمكانات الحياة الشخصية . انه مثالي الى الحد الذي يجعله غير قادر على السخرية مطلقا . ان غاتسبي يعيش ، كما يقول راوية القصة ، مفهوما افلاطونيا حول نفسه . انه رجل نادر نفسه ، وبلا مؤهلات ، لرؤيته الخاصة لمثله الاعلى وحينما تتحطم هذه الرؤية فانه يموت . لقد صعد فيتر جرالده بهذا مثالية بطله الأمريكي ، حاميته المرفهة لتعود الحياة ، الى أبعد حد ممكن . وليس من الممكن تقديم هذا البطل بصورة مباشرة لانه سيبدو مجنونا او لامعقولا كما يبدو ابطال همنغواي ، او همنغواي نفسه الذي تخيل نفسه واحدا منهم ، بعض الاحيان . لقد اراد فيتر جرالده ان يتغلب على هذه الصعوبة بتقديم بطله بصورة غير مباشرة ، من خلال الراوية الذي سيقوم بتقديم الملاحظات الساخرة . ان فيتر جرالده يفعل هذا بشكل ناجح وجذاب ، ويتضح لنا في النهاية انه يريدنا ان نكون بجانب البطل بصورة تامة ، ان تؤمن بأن الحياة لا يمكن ان تعاش بدون مثالية غاتسبي المتطرفة . وعندما يتحطم حلم غاتسبي في النهاية نقرأ انه « تطلع الى سماء غريبة من خلال الاوراق الفرقة وأرتجف حين ادرك غرابة شيء كالوردة وشدة قسوة نور الشمس فوق العشب الذي لم ينم بعد . كان عالما جديدا ، عالما ماديا من غير ان يكون حقيقيا »

وبالدرجة الثانية فقد حاول فيتر جرالده بشكل مباشر ان يشخص مثالية غاتسبي الشخصية من خلال المثالية الاجتماعية التي كانت قد أصبحت حجر الزاوية للمجتمع الأمريكي والتي كانت لا تزال تمثل بالنسبة له الهدف الوحيد الذي يمكن قبوله لذلك المجتمع . وينهي فيتر جرالده كتبه بأن يجلس الراوية على مقعد في الجزء الخلفي من منزل غاتسبي المهجور ناظرا الى لوتك آيلاند

المشاكل تبدأ مع وصول ويلسون الى واشنطن .

وبجانب هذه اللقطة السينمائية بالضبط يضح دوس باسوس ما يسميه « عين الكاميرا » التي تمثل الادراك الحسي المباشر لوعي في اعلى درجات الخصوصية انه ولا شك وعي دوس باسوس الشخصي . وفيما يلي نموذج يمثل اليقظة في الصباح :

« ينتشر ضوء النهار في السكون المورود بالحمرة . وتتحول المحافات المرتجفة بصورة ضميعة جدا الى الاحمر في ظلمي الحلوة من خلال الدم الدافئ مثقلة أجفاني بلذة دافئة ويطبق الضوء بعد ذلك ...

ازرق ، اصفر ، ورديا ... بلا حدود » .

اما العنصر الثالث في العمل الروائي ، عنصر السرد ، فيتراوح عند باسوس بين أقصى مستويات الاحساس العام بالتجربة وبين الاحساس الشخصي الفريد بها . ويطلب عليه دائما الاسلوب المحايد الجاف الذي يجعل الكتاب اقرب الى التقرير الاجتماعي منه الى الرواية . وبالرغم من ان الروائيين الآخرين في هذه الفترة لم يركزوا على أهمية الانفصال في احساسهم كما يفعل دوس باسوس باعطاء كل مجموعة من الاحاسيس طريقة مستقلة في التعبير فان هذه الانفصالات لا تزال موجودة في اعمالهم فطلي سبيل المثال نلاحظ في رواية « لمن تدق الاجراس » همنغواي ثغرة بين الصفحات التي تعبر عن اعرق احساسه بالتجربة مثل فصل « موت سورددو » . ان موت روبرت جوردان في نهاية الرواية هو صورة رائعة لايمان همنغواي بأن اعلى اشكال الفضائل الشخصية هو « الكمال تحت تأثير الضغط » ولكنها لا ترتبط باية رابطة وبصورة كلية تقريبا بالشاعر التي يحملها روبرت جوردان حول القيم المتصارعة في الحرب الاهلية الاسبانية . ان همنغواي يعزل الى ذروة النجاح عندما يعزل شخصياته عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتجت ثم يشير الى تلك الظروف بواسطة تعليقاته وتلميحاته عن تلك الشخصيات كما يفعل في رواية « الشمس تشرق ايضا » فبطل هذه الرواية يعلم الكثير حول العالم حين يكتشف بصورة بطيئة ما يدعوه بـ « كيفة العيش في هذا العالم » وكذلك من المواقف التي يجب ان يتخذها حين يحاول ان يستعيد اعتباره . والجميل الاولى في الكتاب بتلميحاتها الدكية الحادة حول شخصية المجتمع الأمريكي توضح أسلوب همنغواي في هذه الرواية :

« كان روبرت كون قد أصبح ، يوما ما ، بطل جامعة برنستن في الملاكمة للوزن المتوسط . ولا تظن ان هذا اللقب يعني الكثير بالنسبة لي ولكنه كان كذلك بالنسبة لكون . انه لم يكن مهتما بالملاكمة بل كان يكرهها في الحقيقة ولكنه تعلمها واتقنها بصورة شاقة وبعد عناء طويل ليتغلب على شعوره بالخجل والمهانة الذي تولد لديه نتيجة معاملته كيهودي في تلك الجامعة .

اننا نلمس ، في هذه العبارات القليلة ، ادراكا حادا للمواقف الاجتماعية الأمريكية والتمييز الطبقي المعقد في

ساوند مفكرا في شكل هذه الجزيرة عندما لمحها البحارة الهولنديون للمرة الاولى قبل ثلاثمائة سنة :
« لابد ان الانسان ، لبرهة مسحورة من الزمن ، قد امسك انفاسه عجباً امام هذه القارة التي ارغمت على نامل جمائي لم يفهم ولم يرغب فيه ، مواجهها لآخر مرة في التاريخ شيئا يقدر طاقته على الدهشة . وبينما كنت جالسا هناك مفكرا في العالم القديم المجهول تذكرت دهشة غاتسبي . »

هذه محاولة ناجحة وجزئية لربط المفهوم الشخصي لامكانات الحياة الامريكية بالمفهوم العام لها ، ولكن الثمن هنا باهض جدا . ورغم المثالية السطحية الباهرة فسي « غاتسبي العظيم » فانها تبقى قصة عاطفية تكاد ان تكون إحدى حكايات الجن حيث يكون بطلها ، بل البشرية بأسرها ، الابن الاصغر المخبون . انه سندريللا المذكر الذي يتوه كماله الضروري من قبل عالم لا شخصي ولا مهالي . ان روايات دوس ياسوس ، همنغواي وفيتز جerald هي المثل الاول لهذه الفترة . انها قصص مأساوية باعتبار ان جميع ابطالها يهزمون من قبل مجتمع لا يمكنه ان يحقق ، او انه لحد الان لم يحقق مفهوم القرن التاسع عشر للكمال ، هذا المفهوم الذي يدثون جميعا بالولاء له . ولكن واحدا من هؤلاء الابطال لم يساوره الشك بما اسماء فيتز جerald مفهومه الافلاطوني حول نفسه أي رؤيته المثالية للحياة الشخصية . وبدلا من المساومة حول المثل الاعلى هذا فان هؤلاء الابطال يموتون كما يفعل غاتسبي وروبرت جوردان او يتلاشون من العالم كما يفعل بطل « ما ارق الليل » ليفيتز جerald الذي يختفي بهدوء في مكان ما في الجزء الشمالي من ولاية نيويورك او بطل « وداعا للراح » لهمنغواي الذي كما تقول الجملة النهائية الشهيرة في القصة « خرجت مفادرا المستشفى وعدت الى الفندق تحت المطر . » وبسبب من فشلهم الواقعي فهؤلاء الابطال يمثلون ما دعاه همنغواي مرة بـ « الالمنهزم » حينما كان يصف احد ابطاله . ولكن هؤلاء الابطال ايضا هم متوحدون بصورة كاملة فقد استقالوا من المجتمع كما فعل بطل « وداعا للسلاح » الذي عقد « صلحا منفردا » وذلك ليحافظوا على حرمة رؤيتهم الشخصية لانفسهم .

بالرغم من ان جميع روايات فوكنر تدور حول ما يدعوه بـ « الالمنهزم » فان ابطاله لم « يستقبلوا من المجتمع » ان « الالمنهزم » عند فوكنر ليس فردا يعيش

حسب توجيهات تصويره الشخصي لنفسه كما هي الحال مع « الالمنهزم » عند همنغواي . فالالمنهزم عند فوكنر هو مجتمع ، انه مجتمع أولئك الجنوبيين الذين رفضوا ان يستسلموا روحيا بعد هزيمتهم ماديا في الحرب الاهلية الامريكية قبل مائة عام . ويسبغ فوكنر على هذا المجتمع كل المثالية الرومانسية وشعور العظمة الذي اسبغه معاصروه على ابطالهم الفرديين . من السهولة ان نلاحظ الشبه بين فوكنر ومعاصريه حينما يتكلم عن العلاقة بين مجتمعه الجنوبي العاطفي وبين بقية انحاء الولايات المتحدة .

ويبدو الجنوب في روايات فوكنر غير مندهر رغم خسارته ، تماما مثل ابطال همنغواي وفيتز جerald . أما حينما يتعامل مع الافراد داخل المجتمع الجنوبي هذا فانه يكون روائيا من نوع مختلف لان هؤلاء الابطال يصنعون من خلال حياتهم الخاصة محنة مجتمعهم في الحقيقة . وهم اقرب الي ان يكونوا رموزا تمثل هذه المحنة . يمثل هؤلاء الروائيون « الجيل الضائع » اذن اول مجموعة مترابطة من الروائيين في تاريخ الادب الامريكي . انهم لم يكونوا مدرسة لانهم لم يؤثروا في بعضهم تأثيرا مباشرا الا في النادر . ولو ان علاقاتهم الشخصية كانت ، قياسا بالكتاب الامريكان ، وثيقة . لقد كان لكل منهم صوته وموضوعه الخاص المتميز ولكنهم جميعا آمنوا بصورة مشتركة بقابلية التجربة الامريكية لتكون مادة للادب . لقد كان هذا الاهتمام جديدا في أمريكا . ويبدو الامر شريا اكثر اذا تذكرنا ان هؤلاء الكتاب قد توصلوا اليه في وقت واحد بالإضافة الى ان كلا منهم قد فعل ذلك بصورة مستقلة . لقد اكتشف الامريكان ، بشكل او بآخر ، أوروبا والادب الغربي منذ ايام بنيامين فرانكلين وتوماس جيفرسن . ولكن اغتراب الجيل الضائع المشير كان اكتشافا للتجربة الامريكية باعتبارها نسخة مختلفة بصورة اساسية . ان كان لا يزال من الممكن التعرف عليها ، من تجربة الغرب ككل ، كانت شيئا يمكن قبوله بدون اعتذار او خجل باعتباره مادة لعمل عظيم من اعمال الخيلة . لم يكن أي واحد من روائيي الجيل الضائع موهوبا بقدر عمالقة القصة الامريكية المتوحدون في القرن التاسع عشر ولكنهم يؤلفون ، اذا ما أخذوا سوية كما يقتضى الاتجاه الشائع عند جيلهم ، اكمل مجموعة من الروائيين الذين انتجهم أمريكا .

الاشتراكية والفن والإنسان

السندروفوف

ترجمه: احمد الباقري

الكادحين الروس قد قبلوا هذه الكلمات كتعبير عن عقيدتهم .

ان عبارة « الواقعية الاشتراكية » هي احدى تلك المركبات الجسورة غير الاعتيادية . وبالنسبة لجوهرها ، فانها ليست سرايا ، وليست وهما او دعابة . خلف هذا المركب من الكلمات تقع ظاهرة حقيقية تعما وواسعة الا وهي الفن الجديد .

لو وجهنا انتباهنا الى الفترة ما قبل الاشتراكية ، وفي كلمات غوركي : « اعتبر عالم الادب كوحدة هائلة . » عندما حضروا مكان التجمع العسكري . ان حزن الاهل وتشهيرا نحو الواقعية قد تسلط على الادب ، وقد اصبح قويا في ايماننا الحاضرة . . . ان الادب الذي يوسم بالعظمة لم يرفع المدائح لظاهرة الاشتراكية في الحياة وان لوكاشيو ، رابليه ، سوفيت ، سرفانتس ، لوب دي فيجا ، كالديرون ، فولنتير ، بيرون ، غوته ، شيلتي ، بوشكين ، ليو تولستوي وفلوير والى آخر هذا الزهط هم المبدعون لهذا الادب العظيم - لكن لم يقل احدهم « نعم » للواقعية . لماذا نتحدث بتحفظ عن الواقعية الرجوازية ؟

نحن نتساءل . ونجيب لان كل « الطبقات الزرقاء » التي وجدت في السابق استنادا على التشكيلات الاجتماعية التي نهضت ، تساعد على اصلاح العالم وليس لتغييره جنويا .

لذلك في موكب الحركة التاريخية للحياة ، وفي دورة تطور الفن الانساني فان معظم الافكار العالمية اثبتت بانها ضيقة ، بالمقارنة مع المد الواسع لجوهر الواقعية . ولقد كانوا على خلاف معها ، وشلوا حركتها وتشددوا معها .

ولنتذكر على سبيل المثال ، خلاقات تولستوي ، التي اظهرها لينين بعمق بينما الكاتب لا يزال حيا . وبهذا الخصوم ، نود ان نقبس وجهة نظر الكاتب السوفيتي اندريه بلاتونوف ، الذي كتب ردا على اسئلة ، وكان صائبا فيه لدرجة كبيرة ، على الرغم من انه لم يكن دقيقا في كل المجال . في عام ١٩٢٨ ، كتب عن رواية نيكولاى اوستروفسكي : كيف سقينا الفولاذ ، بدأ مقالته كما يلي :

هل من الممكن ان تكون الواقعية اشتراكية ؟ او ليس ثمة ما يدعى بالواقعية الرأسمالية او المسيحية او الاسلامية ؟

في الحقيقة لا توجد واقعية اسلامية او مسيحية او رأسمالية . لكن بآية حال فقد اصبح مركب افكار « الاشتراكية » و « الواقعية » مضادا للطبيعة . واننا نوافق على انه اتحاد جريء وغير اعتيادي ، لكنه لا يمكن ان يدعى غير معقول او غريبا .

يستطيع المرء ان يتصور غرابة ولا معقولة مثل هذا المركب كـ « الثورة الاشتراكية في البلد الصناعي » او « الدولة الاشتراكية » كما يبدو في منتصف القرن التاسع عشر . وفي الوقت نفسه ، فقد احرزت هذه المركبات في النصف الاول من القرن العشرين بواسطة النضال البطولي الذي قامت به الطبقة العاملة الروسية ، وبواسطة ثورة اكتوبر في روسيا وتأسيس جمهوريات الاتحاد السوفيتي . وبالنسبة ، حتى في النصف الثاني من القرن العشرين يبدو كل هذا غريبا ومتناقضا ، ليس فقط بالنسبة لمفكري الاممية الثانية لكن ايضا لاناس يدعون انفسهم « ماركسيين خلافيين » (على سبيل المثال ، كتاب ارنست فيشروف . مارك الموسوم بـ ماذا قال ماركس - الذي يدعى بان روسيا لم تكن ناضجة تاريخيا للثورة الاشتراكية) . مثل هؤلاء الناس لا يمكنهم ان يفكروا بان التاريخ لا يحب الطرق المهزومة ، وان تلك الثورات لن تعرفهم ابدا . ولهذا السبب يتحدث الرجعيون عن فوضى الثورات ، على الاخص ، في عالم « المركبات » ايضا .

في الحقيقة كيف يمكن لامريء ذي وجهة نظر اعتيادية ان يفهم تلك الحقيقة ، الا وهي تلك الكلمات التي اصبحت نبوية ويكثر ترددها في روسيا في بداية القرن العشرين : الانسان - ان لهذه الكلمة وقعا فخما (الحضيض لكسيم غوركي) وكيف يمكن لامريء ذي وجهة نظر اعتيادية ان يتقبل هذا المركب من الكلمات في هذه العبارة : ان حماقة الشجاع حكمة الحياة ! (اغنية الصقر لكسيم غوركي) والان فان الملايين من

لقد كتب بوشكين ذات مرة :

تمردت حين قرأت قصة اعوامي .

ارتجف متقززا ، وأطلق صرخات اللعنة .

أنتحب بمرارة ، وتساقت دموعي المرة ،

لكنها لا تستطيع أن تمحو سطرا واحدا .

وقد لجأ العديد من الناس في الزمن الماضي لتقييم النفس هذا ، وكان بوشكين أقلهم جميعا لأنه قرأ حياته الخاصة بمثل هذا الانتقاد وتقزز منها لأن حياته كانت مبررة ومطهرة بهذا الحزن والوعسى للنفس . يكتب نيكولاي أوستروفسكي في روايته : « كيف سقينا الفولاذ » « أن اعز ما يملكه الإنسان هو حياته . أنها تعطى له ولكن لمرة واحدة ، ويجب عليه أن يعيشها ، لذلك فإنه كي لا يشعر بتأنيب للسنوات التي عاشها بلا قصد ، وأن لا يكتوي بالحر من الماضي التافه ، لذلك عندما يموت يقول : أن كل حياتي وقوتي قد كرست لادروع قضية في العالم : النضال لتحرير الجنس البشري .

ما هو سبب الاختلاف ؟ لماذا يعذب بوشكين نفسه ويشكو بمرارة ولم يشعر أوستروفسكي بالرغبة في لمن مصيره بينما عاش مضيء واعى ونصفا ميت ؟

فقدان هنا بين بوشكين وأوستروفسكي كممثلين لفترتين تاريخيتين فقط وليس ككاتبين . كان بوشكين كأي رجل وشاعر عظيم ولم يقل روعة عن أوستروفسكي . وكان ذا طبيعة نقية وسامية ، على الرغم من أنها غالبا ما أظهرت نفسها بصفة أخرى أعمق من طبيعة أوستروفسكي ، ليس في سيرة حياته فحسب بل وفي شعره ، وحتى المقطع الشعري الذي اقتبسناه في بداية هذا المقال لا يمكن أن يكتبه إلا رجل ذو موهبة أخلاقية سامية . دون أن نذكر بأنه ليس بحاجة أن يكون شاعرا فحما . لكن لماذا حقا ؟ يرتعد بوشكين ويلعن « بينما كان أوستروفسكي وثاقا من « أن للسعادة وجوها عديدة » .

في وطننا حتى الليلة المظلمة تسفر عن صباح مشمس مضيء . واني لسعيد بمعق . أن ماساني الشخصية مكتظة بالفرح النادر والمدهش للعمل الخلاق والوعي حيث أساعد في إعلاء صرحنا الرائع الذي يسمى « الاشتراكية » والسبب في هذا واضح إذ أن جوهر فترتنا التاريخية قد تغير . ثم أن زمن بوشكين كان فترة ما قبل التاريخية للجنس البشري ، ولم يكن ثمة معنى تاريخي وعالمي للحياة في أذهان الناس ، أو أن هذا المعنى كان يحس به بغير وضوح من قبل القلة فقط : وكان « فجر السعادة المشتهة » لا يزال بعيدا . . . ثم أن في زمن بوشكين ، لم يكن ثمة وعي متبادل بين الرجال ، يربط بعضهم لبعض بهدف مشترك ومصير مشترك ، كما هو عليه الآن . . . ولأجل الإلهام الحقيقي ، فإن حياة الشعب الهادفة بحاجة لقوة تنظيمية خاصة في شكل فكرة هامة وعالمية ، قادرة على مواجهة الرغبات الشبيهة لعموم الشعب ، لتقود الشعب للفعل - للعمل والإنتاج الكبير ، لتملأ قلوبهم بفرح تقدمهم وانتصارهم . وفي زمن متأخر - في فترة حركة الجماهير المحرومة

التي توحدت بواسطة الحروب والثورات والأعمال الصناعية ، في فترة الطبقة البروليتارية ، انتشرت هذه الفكرة المهمة التي استحوذت على الشعب : كانت هذه فكرة الثورة البروليتارية وفكرة الشيوعية . أن ادراك هذه الفكرة قد عم معظم الشعب السوفيتي .

« في زمن بوشكين لم يكن ثمة مفكرون شعبيون أو متماثلون في أهدافهم كما هم عليه الآن ؛ كانت نشاطات الفرد مشتتة ومعزولة ولم تكن مضاعفة بواسطة المناهضات الملهمه والمساعدة المتبادلة للناس الآخرين ، وذلك هو السبب في بلوغ بوشكين نقطة اليأس أحيانا بينما كان أوستروفسكي سعيدا . وفي هذا الخصوص ، وعلى سبيل المثال ، نرى اثبات الحقيقة إلا وهي أن التقدم التاريخي لا يعدنا برؤية النور كما أمل دون كيشوت فحسب ولكننا نستطيع أن نرى النور الآن . في فن العالم الجديد ، ليس ثمة فاصل بين الإنسان والمجتمع ، الفرد والشعب ، الشعب والثورة ، الثورة والاشتراكية . أنه في جوهره فن إيجابي ونوري ولا يمكن أن يكون خلافا لذلك . ورفض هذا معناه رفض الأسلوب الجديد للفن .

وماذا يعقب ذلك ؟ ومن ثم دوت القاعدة للمرة الأولى في (عام ١٩٢٤) في أنظمة اتحاد الكتاب السوفيت : « الواقعية الاشتراكية » هي الطريقة الأساسية في الأدب السوفيتي والنقد الأدبي ، تتطلب كتابا صادقا ، ومخصصة تاريخيا لتصوير الواقع في تطوره الثوري . وبالإضافة للصدق والطبيعة المخصصة تاريخيا لتصوير الواقع يجب أن تتوحد مع إعادة التشكيل الفكري وتعليم الطبقة العاملة في روح الاشتراكية ، . لقد عرفت هذه القاعدة العلاقة الجمالية الحقيقية للفن بالواقع في الوضع التاريخي الجديد . وقد حددت كذلك المبادئ الخلاقة التي أتت كنتيجة للتطور والتطور من منزلة فكرية جديدة للإنجازات الأدبية في الماضي ، وكذلك للإنجازات الأدبية الخاصة في العالم الاشتراكي ، التي قد تشكلت من جديد على هذا الأساس . وأنها تنبثق من سبب واحد وذلك لأن في عالم مقسم إلى طبقات ، وفئات ، ومجموعات لا يمكن أن يكون هدف متماثل للجميع اتجاه فكرة الثورة والاشتراكية ، وبناء على ذلك أيضا اتجاه الفن الذي يستلهم بواسطة هذه الفكرة ويبدع الواقع الجديد .

أن من لا يقبل أفكار الثورة البروليتارية والاشتراكية سوف لن يقبل الفن الاشتراكي أو الواقعية الاشتراكية . غير أنها بالضبط هذه الفكرة التي تعمد ب « النور » للملايين من الناس البسطاء في أرجاء العالم . ويندفع الناس في كل القارات نحو هذا النور .

أن معظم المثقفين والمفكرين « بعيدي النظر » لا يمكنهم أن يتخذوا مثل هذا الموقف . وأن بعضهم يدعون أنفسهم « اشتراكيين » وحتى « شيوعيين » لكنهم « تقدميون » و « ديمقراطيون » و « غير تقليديين » . وبناء على ذلك وعندما تثار مسألة الواقعية الاشتراكية بين أولئك الذين يهتمون بالفن ، فإنهم غالبا ما يمتنعون

من الهجوم عليها ، وهم يفضلون ان يدوروا حول جوانبها ، وبمهارة يزعمون وبسندون كل شيء يمكنه ان يمرض اسسها للتآكل والتفتن . وهنا فان اي نوع من الهرطقة يعتبر اكتشافا جديدا لهم . يقدمون انفسهم ، كأعظم المحامين فكريا ، ويسقطون في هوة الشك والانتقاد المتواصل : « اقتبس هذه العبارة من كراس : ماهي الواقعية الاشتراكية ؟ » انهم يتابعون بعذق شديد كل الاحداث التي تقع في عالمنا الاشتراكي . ويلاحظون بحذر الاشخاص المترددين . ويدعمونهم انهم « استقلال » عظيم و « قناعة شخصية » و « الماتورط » .

اكاد اقول كم هم متشابهون وكم هي متوحدة « مقاييس التطور » التي يرسمها « باستقلال » هؤلاء المنظرون « المختلفون » كهنري ليفيغر وارنست فيشر وروجيه غارودي . وليست نقاشاتهم اقل تشابها . وفي الصعيد التاريخي : فان هؤلاء المنظرين يتحفثون ضد الجبرية التاريخية التي يزعمون بأنها ملازمة لنا ، ضد التعهد الصلب الذي حول الانسان الى اداة للظروف التاريخية وجعله عديم الارادة . انهم يدعون بأن في ظروف الثورة العلمية والتكنولوجية تحدث الماركسيون عن انطبقات ، وبان صراع الطبقات أصبح بطلا ، وذلك لان الطبقة العاملة عاجزة عن حمل مهمتها التاريخية التي ذكرت في البيان الشيوعي . وانهم يطالبون ايضا ان يكون « الماركسيون » « معاصرين » بمساعدة الاكثرية .

وفي الصعيد السياسي والاجتماعي فانهم ينادون بـ « الانشقاق » و « الحرية المطلقة » لفكرة الديمقراطية الاشتراكية . وفي الصعيد الجمالي - تحت شعار النضال ضد مذهب المنفعة - يحاولون ان يبعثوا الفن عن المشاركة الفعالة في تحول الحياة . ولهذا فليس شوا هجومهم المستوعب على مبدأ موالاة الشيوعية ، وان مزاعمهم الوهمية هي ان مقالة لينين « التنظيم الحزبي والادب الحزبي » اكدت على قطع العلاقة مع الادب الرئاسي ولكنها قد شددت على دور الحزب فقط .

كان ثمة مناسبات التقيت بها مع مثل هؤلاء « الهراطقة » لاقرأ بأنباء كتاباتهم الغزيرة ولا تناقش معهم . وكقاعدة ، فانهم يعتبرون انفسهم الثوريين الحقيقيين الذين « يثرون » و « يتطورون » الماركسية - اللينينية في عصرنا . لكن هل تعرف ما الذي اذهلني بصورة خاصة في هؤلاء « الثوريين » هؤلاء المفكرين المتحمسين الذين يسقطون في هوة الشك والانتقاد المتواصل ؟ انه عدم احتماليهم المطلق للآراء التي لا تتفق مع آرائهم ، وقطرسة اساتذة الحرية المطلقة .

يوجد كل هذا فيهم بصورة مفاجئة نوعا ما جنبا الى جنب مع بداية التكرار لكن بفكرة عقيمة جوهرية ومعرفة سطحية بالماركسية - اللينينية . وقف احيد هؤلاء « الهراطقة » ليثبت للمشاركين في ندوة عالمية في كابري بأن من الضروري تجديد الفكرة الشيوعية ان لم يكن تخليتها .

سألته : ما الذي لا يعجبك فيها ؟

اجاب : الحقيقة التالية : « اذا كانت الشيوعية هي الهدف النهائي لتطور الجنس البشري ، اذن ، ما الذي يعقبها ؟ وكذلك بسبب آخر وهو اذا كنا نحيا فقط كي ننجز الشيوعية بالسرعة الممكنة فاننا ننسى .. الانسان »

— كيف ينظر الماركسيون للشيوعية كما تعتقد ؟

كان منذهلا ثم اجاب :

« اني ماركسي ايضا »

« كيف كلهم سواء ؟ »

« حسن » ، انها ستاتي عندما لن يكون ثمة غني ولا فقير ، ولا امراض ، وربما حتى لن يكون ثمة موت . وسيبقى الانسان عبيد العمل الجسدي ، ولن ينقصه شيء . سوف لن يكون ثمة حزن . ولا شيء هناك يفسد فرح الوجود » .

ولم يكن من الصعب علي ان اتذكر من اين ومن اي كراس قد استخرجت مثل هذه الفكرة الجامدة للشيوعية .

اجبت : « ان مثل وجهة النظر هذه للمستقبل قد اصطنعها شذرين منذ زمن طويل » .

لانهم لا شيء لديهم مشترك مع الشيوعية العلمية ، لكن تلك الصورة التي رسمها ، اظهرت الشيوعية من وجهة نظر مثقف رجعي .

ثم استأنفت قولي : اعتبر كارل ماركس الشيوعية لا كهدف نهائي للتطور البشري ، لكن كطور حقيقي وضروري لمرحلة التطور التاريخي في مسيرة التحرر البشري . كنموذج ضروري ومبدأ حركي للمستقبل العاجل . ان الشيوعية هي القاعدة الأكثر خصبا لظهور وتطوير كل القابليات الإيجابية التي تكمن في كل انسان ، انها ليست نهاية بل هي بداية دخول كل الجنس البشري الى مدى الوجود الحقيقي (١) .

ولجعل هذه الفكرة أكثر تميزا ، لنشمل حقلنا الخاص . وصف اساذ القرن السويسري جاكوب بيركهاردت الاهمية التاريخية لعصر النهضة الأوروبية ك « اكتشاف للعالم والانسان » لكن التاريخ اعد مسافة كبيرة بين هذا الاكتشاف وبين الكشف الكامل بواسطة « العالم والانسان » لجوهرهما الحقيقي ، حيث يصبح واضحا كنتيجة .

كتب ماركس عن التنازع الحاسم والعقري بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والانسان - والكفاح الحقيقي الحاسم بين الوجود والجوهر ، بين الموضوعية وتأكيد الذات ، بين الحرية والضرورة ، بين الفرد والأنواع (٢) .

واعتبره انطونيو غرامشي ضروريا لتكون فكرة « اكتشاف العالم والانسان » أكثر دقة في عصر النهضة الأوروبية .

كتب : « ما معنى عبارة : اكتشاف عصر النهضة الانسان ، وجعله مركز الكون وما الى ذلك ؟ او

لم يكن الإنسان مركز الكون قبل عصر النهضة ؟ ربما سيقول المرء بان عصر النهضة خلق ثقافة جديدة ومدنية عارضت الثقافات الماضية أو تطورها ... اذا كانت النهضة الأوروبية ثورة ثقافية عظيمة ، لا لان كل الناس الذين كانوا « لا شيء » بدأوا يعتقدون بأنهم أصبحوا « كل شيء » - لكن بسبب حقيقة أن هذا الطراز من التفكير أصبح واسع الانتشار ، وأصبح خميرة عالمية . ولا لان الإنسان قد « اكتشف » بل لان شكلا ثقافيا جديدا قد انبثق ، وبكلمة أخرى - قوة جديدة احتاجت لتخلق طرازا جديدا للإنسان في وسط الطبقات الحاكمة .

ولم يستطع « الشكل الجديد للثقافة » بل ولم يكن التربة الخصبة حيث يمكن أن يؤسس عليها الحلم الانساني العظيم لمخالفة عصر النهضة في خلق طراز جديد للإنسان . ولقد عارض هذا الحلم بسرعة العلاقات الاجتماعية البرجوازية التي قد تصاعدت . الحلم العظيم للحرية الحقيقية ، هروب الإنسان الشامل من الواقع ، لكنه استمر يمشي قرونا عديدة في اذهان افضل ممثلي الجنس البشري كاحتجاج على الواقع الذي قد نبذ ، وضد العلاقات الاجتماعية الموجودة .

وعندما ارتقى الجنس البشري مرحلة جديدة في تطوره ، فإن حلم « الإنسان العالي » أثبت أنه لم يكن فقط الجزء الاصيل من التعليم العظيم بشان الطرق الحقيقية لتحويل العالم كله ، ولكنه ايضا من المستلزمات التي يتطلبها الواقع نفسه ، أن هذا ما أحس به لينين وهبتر عنه بقوة عظيمة . ولم تفشل هذه المستلزمات في الاحساس بها بمثل هذا المرض الحساس لمطالبات الحياة الجديدة كما كان غوركي في حقل الادب .

من الصعب ان نقول فيما اذا كان غوركي الشاب قد عرف ما قاله ماركس بشأن الحل المبشري للتناقض بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والإنسان ، كحل لأعظم لغز في التاريخ . لكن لا يمكن أن ينكر المرء هذه الحقيقة وهي : سابقا في حل هذا العمل الشاق ، كانت الشخصية الرئيسة في قصيدة النثر المشهورة « إنسان » لغوركي تروى القرض الرئيس في وجودها . كان هذا الهدف يتلأل في المستقبل البعيد لدى كل الشخصيات الإيجابية التي خلقها مؤسس الادب الواقعي الاشتراكي .

تحدث الكاتب عن لينين قائلا : عاش في المستقبل بنصف روحه العظيمة « ان منطقته القوي والمرن قد اظهر له المستقبل البعيد بواقعية كاملة وأشكال حقيقية . اخبر غوركي الشعب السوفييتي في فجر بناء الاشتراكية : خلق الإنسان ليتقدم الى الامام . وسوف يتقدم اطفالكم واحفادكم . ولا يمكن أن تكون تلك الاوقات السعيدة حيث يستلقي الجميع تحت اشجار جميلة دون أن يبتغوا فعل أي شيء آخر . لن يحدث مثل هذا . سيصل الناس الى المريح « وسوف يربطون البحار بعضها ببعض ، ويفرغون البحر في الصحراء ويسقونها ، ويقومون بالاعمال الجريئة الشاقة ... » ، وكل هذا له الاسبقية ليشير الافكار الجريئة والشاعر ، وللهيتج القوة الجديدة .

حيث توجد شجاعة الافكار والشاعر ، فمن المحتم ان لا تجد الفرح فقط وإنما الحزن ايضا . قال الشاعر والمخرج السينمي العظيم « الكسنندر دوڤشنكو في المؤتمر الثاني للكتاب السوفييت : تماما كما تحبوت الشعب . اني احبه . أدرك بان لحياي الشخصية معنى حين توجه لخدمة الشعب . اني اؤمن بنصر الاخوة بين الشعوب . اني اؤمن بالشيوعية . لكن اذا هلك أخي الحبيب أثناء الطيران الاول للمريخ في مكان ما من الفضاء الكوني ، فاني لن اخبر أي أحد بانني انقلب على صعوبات فقدته . سأخبرهم بانني اتعذب . وسألن الفضاء الكوني . وسأنتحب طوال الليل في حديقتي . وسأخفي نسيجي تحت قبعتي ، لئلا أخيف اللابل على شجر الكرز المزهرة حيث يتعاقب تحتها العشاق . وقد هنا الشاعر السوفييتي دافيد كوجتينوف البشرية بحرارة على رحلاتها الى الفضاء ، ويكتب في إحدى قصائده :

اجل ، نقود الرجال نحو النجوم .
ترحل مسالكنا الارضية الآن .
سنجد طريقنا الى المريخ حالا ...
والسمادة ؟ لا أعرف .

انها حقيقة ، وانها تختلف تماما عما ينسبه لنا « المفكرون المتحمسون جدا » حيث يتهمون الكتاب السوفييت بأنهم ذوو وجهة نظر متماثلة وواحدة ، تنوعات على لحن منفرد ، ويؤمنون بأن كتابنا وشخصياتهم تتفق مع القوانين الرسمية في اذابة « المشاكل الخالدة » .

على المرء ان يلتفت الى الاعمال الادبية التالية : الغاية الروسية : لليونيد ليونوف ، القسم الثاني من رواية « الأرض البكر حراثتها » لميخائيل شولوخوف ، « إنسان » قصائد فلسفية لادوارد ميزيلانز ، « منتصف القرن » شعر تاريخي فلسفي وغنائي لفلاديمير لوجوشكي ، والرواية الأخيرة لاوليس غونشار . كي يشعر المرء كيف تنزايد نسبة العنصر الفلسفي في الادب السوفييتي .

ان هذا قابل للفهم : ان الصورة الفنية مستحيلة لمشيد العالم الجديد بدون إبراز قوته الفكرية . ان الإنسان كائن نكري وحسي وأن عملية تشكيله كشخصية مستقلة ترتبط بحلته لعدد لا يحصى من « المسائل الممونة » التي عذبت البشرية طوال العصور .

ان معظم شخصيات الادب السوفييتي في الاعوام الحاضرة تتناقض من الإنسان وعن معنى وجوده . واننا سعداء لان كتابنا لا يحددون انفسهم بالحلول الفيزيائية والبيانية في الاجابة على هذه المسائل . وفي اعمالهم وضع النشاط الداخلي للمشهد المعاصر للشيوعية بتناسب حقيقي ومتزايد مع الامكانيات غير المحدودة التي تصبح واضحة هذا اليوم والتي ستبرز مع القوة المدهشة الحقيقية عندما يشيد المجتمع الشيوعي . على أية حال ، اننا مقتنعون بأن المرء لا يستطيع ان يصور بنائه بدون نظرة جريئة للمستقبل ، ورؤية صافية لمنظور الحياة كلها . كل هذا اظهر لجوهر إيجابية الحياة في قننا ولا يهمننا

مراخ الاخصائين البرجوازيين على الادب السوفييتي في هذا الخصوص وبشان « عبادة التفلؤل » التي يزعم بانها تجرد الفن السوفييتي من قيمته الجمالية . سوف لن نرفض هذا الامتياز الذي يحتاجه بناء العالم الجديد كحاجتهم للواقعية الصارمة .

ان الجوهر الحقيقي لاجابية الحياة في فن الواقعية الاشتراكية لا يشترك مع « التفلؤل المعصري » كما فهمه ارنست فيشر . وانه يفهمه بنفس الطريقة كوالتر . ن . فيكري الذي لا يكتف عداؤه للشيوعية حيث وصفه كـ « تفلؤل رسمي » .

يكتب فيكري : لدينا تفلؤلنا السطحي هنا : النهايات السعيدة لاقلام هولويود ، السراب الذي يخلقه عالم الاعلانات ، شارع ماديسون (٣) على اية حال سنكتشف انفعالات اعرق .

لا يستطيع احد ان يهتم فـ . سكوت فيتر جيرالد ، وهمنجواي وفوكنر وكوزان بالتفلؤل الساذج . لكن في اتحاد الكتاب السوفييت حاول اعضاء الحزب ان يجعلوا من شارع اوايتافرو فسكوجو كشارع ماديسون (١) .

« انهم مفكرون متحمسون ، يقطون في هوة الشك » نفترض ان الكتاب السوفييت والفنانيين ومخرجي الافلام يصورون الحياة كابتهاج خالص ، بلا تصادم درامي (وليس ماساويا) حسن . هل بالقون مصر غريغوري ميلخوف في الدون الهادي ، على سبيل المثال ؟ واذا هم كذلك ، فهل يفهمون جوهره ؟ وهل يمكنهم ان يفهموه بدون هذه الكلمات التي خاطب بها المؤلف الادباء المجريين خلال الثورة المضادة في المجر سنة ١٩٥٦ :

ان مأساة الموقف تقع في حقيقة ان الوضوح لم يكن مائلا في اذهان العديد من الناس بل وفي بعض اذهان الناس حتى يومنا هذا كطريقة للخروج من هذا الوضع . يجب ان اقول بانني متفائل ، ولا يرد تفلؤلي اود ان ارسم خططين متوازيين بين الاحداث في المجر والاحداث التي جرت في منطقة الدون خلال سنوات الحرب الاهلية . وما عدا المتمردين ، كان هناك الناس الذين انضموا بتهور وبالصداقة الى حركة الحرس الابيض ، ولكن فيما بعد فان اغلبيتهم ادركوا خطاهم واصبحوا بناءة فعالين للاشتراكية .

وفي قراءة الكتب الرائعة مثل « الام » لمكسيم غوركي ، و « شبايف » و « المعصيان » تقورمانوف ، و « الفيضان الحديدي » لسيرا موفيتش ، و « المدن والسنوات » لفيدين ، و « التاسع عشر » لتفادييف ، و « الدون الهادي » لسولوخوف ، و « القصيدة التعليمية » لما كارتكو ، و « كيف سقينا الفولاذ » لاوسستروفسكي والكتب العديدة الاخرى . يثمر المرء بالتعقيد غير الاعتيادي الذي يميز عملية مسيرتنا الى الشيوعية ، التشتال العقلي ، والمواصف النفسية التي تصاحبها . بطولة كبيرة جدا وفرح لم يسبق له مثيل لكن ثمة حزن ضئيل . وعثرات وفشل ماساوي .

اني لن انسى كيف اندهل اساتذة اللغة والادب الروسي من المعاهد التعليمية في المانيا الغربية حيث تدرس رواية « احتقار الموت » لفلاديسلاف تينوف والتي كانت سيرة ذاتية للكاتب من بدايتها حتى نهايتها . حيث تغلب الكاتب على الصعوبات وكتبها مسكنا بالقلم بأسنانه . اخبر الناشر الياباني المعروف « اوكي » وفدنا في عام ١٩٦٨ بان رواية :

« كيف سقينا الفولاذ » لاتزال من افضل المبيعات في اليابان ، حيث يقرؤها الشبان اليابانيون الديمقراطيون بمتعة كبيرة .

سالته : ما الذي يجذبهم للرواية ؟ اجاب : شخصية كورجافين بالطبع ! كان عليك ان تسمع وتري بآية تلقائية وبأي اقتناع قبلت تلك العبارة . كي ترى مرة واحدة اية اختلافات فاسدة تنهمر من « المفكرين المتحمسين » عما يدعونه بالموقف المميز للشخصية الطيبة في الادب السوفييتي .

بينما يصح القول ان الشخصية الطيبة هي اقدس المقدسات في الواقعية الاشتراكية ومآثرتها الرئيسية ، وفي نفس الوقت فانهم يزعمون عندما يصورها الكتاب السوفييت كانت شخصية ليست ذات قصور او فشل ، شخصية تحتوي على الفضائل فقط ، تندفع في مسار مستقيم وصلب كالخرسانة ، وتبدو لها كل الاشياء واضحة تماما ، وقد حلت كل المشاكل ، ولا تعرف شكا داخليا ولا تعرف ترددا وتقول « نعم » و « لا » فقط . ان هؤلاء النقاد لم يعملوا تشكيل الشخصية الجديدة فحسب ، وانما لم يهتموا بالوضع الحقيقي للادب . ولا يعتقدون بهذه الحقيقة ، حين يقرأ القاري : كيف سقينا الفولاذ ، و « الحرس الفتى » و « قصة انسان حقيقي » . فان ابشيتهم ستقط على انفسهم .

ولقد اكده بحق الكتاب ائدرية بلاتونوف بمقالته : « بافل كورجافين » :

نحن نستبعد ان يكون « بافل كورجافين » شخصية جاهزة الصنع ، والنموذج المثالي للانسان الجديد ، وان نيكولاي اوستروفسكي اول من يرفض هذا المدح الباطل والمؤذي ، لانه سيعيق التقدم في اكتشاف وخلق صورة الانسان الاشتراكي . لكننا متأكدون بان بافل كورجافين هو احدي محاولتنا الاكثر نجاحا (ناخذ بالاعتبار كل الادب المعاصر) للثورة اخيرا على انسان قد خلق بواسطة الثورة ، وقد وهب صفة روحية رفيعة وجديدة لجيل عصره واصبح مثالا لكل الشبان الذين اقتفوا اثره . ان نجاح بافل كورجافين مع القراء ليس بسبب العقبات القليلة بل على العكس فقد ساعدته الشخصيات الثورية الهادفة ، وانما لوضوح موقفه الذي انخذه في الحركة بين عالمين ، وكذلك لاخلاقه الرفيعة التي لازمته في كتابه لينين .

كتب غارودي عن ذلك برعب تقريبا في كتابه

« ماركسية القرن العشرين » حيث يتحدث عن النظام المؤسس على التضحية وتكران الذات . ولن نخفي الحقيقة الا وهي ان المكاسب التاريخية للاشتراكية قد كلفتنا كثيرا ، وان شعبنا قد تقبل عن طواعية الحرمان العظيم اكثر من مرة .

ان لدى الشعب السوفييتي البراهين على القوة الكاملة لتضحيته الثورية من اجل النصر الكامل لاعظم فكرة انسانية ، وبلاشك فان مثل هذه الملامح تعطي جلاله عظيمة للشعب الذي غير مجرى التاريخ . ومع ذلك ، فان لهذه شخصية عابرة ، كتنازل محتم للاوضاع التاريخية التي تقيد احيانا تطور الانسان الجديد . لكن الصفات الاساسية وهي : الهدف الثوري ، والتضحية المكرسة لهدف عظيم ، والحماسة الخلاقة العظيمة ، والحب السار للانسان الكادح - تبقى صفات محددة في شخصية المؤسس المعاصر للعالم الجديد ، وترتبط باصائلته مع صفات اخرى ، حيث كانت فطرية ايضا في الجيل السابق لكن بسبب الاوضاع المحدودة للنضال من اجل الاشتراكية لم تستطع ان تكون منتشرة الى حد الكمال . استعملت كلمة « تقييد » من قبل . واني اخشى من تلك الكلمة ان تقدم مناسبة للتلهيل للذين يتخذون موقف غارودي : ألم يكن ذلك ما نقوله ؟

وفي وصف السيماء الروحية للانسان السوفييتي في كتاب « ماركسية القرن العشرين » فان غارودي - كما يبدو - لم يجد أي شيء فيه سوى تقييد الذات والتضحية . ويحاول ان يجد سنداً على وجهة النظر هذه في شبايف ، والاسمنت ، والمحسسة ، والحرس الفني ، وقصيدة تعليمية ، والارض البكر حراثتها .

لكن من الغرابة ان يفشل غارودي تماما في ملاحظة تجديد المشاعر وبست الشخصية في هذه الكتب وفي حياتنا . اذا كان على المرء ان يؤمن بما يكتبه غارودي ، فان ثورتنا لم تغفل في الرأى الشخصية فحسب بل افقرتها . اليس كذلك ؟

دعونا نتناول امثا مثل بهذا الخصوص - ماكار ناغولوف في الارض البكر حراثتها .

تبراً ماكار من زوجته وعائلته من اجل الثورة العالمية . لكن في قلب ماكار كان يعيش حب هائل وعظيم للوشكا . ويبدو هذا واضحا في اللحظة التي اطلق بها ماكار النار على عدو الثورة ، ويصبح منافسه المحظوظ حذرا حيث سيبقى حب ماكار غير مقاسم ويبد مرثفة بسحب ماكار من جيبيه مندبل لوشكا الذي كان يحمله معه طوال هذا الوقت ، وتصبح لوشكا ، هذه المرأة المثقلة ، جادة للمرة الاولى « وتذكر ان ذلك الحب العظيم والحقيقي الذي تحلم به كل امرأة قد مر عليها .

بينما لا ينبل الجيل الجديد لمشيدي الاشتراكية القناعة الفكرية والفاية والرفض الثوري للتسوية ، والفطرة في آياهم ، ويرثون بحق منابهم الروحية ، وتظاهروهم برفض كل ذلك غريب على الافكار الشيوعية ، وان معاصرنا يستغلون كل فرصة لظهور كيف يمكن ان يكون الانسان الشهم اتجاه اخوته المواطنين . لان الانسان لا يشري عندما ينال شيئا ما فحسب وانما عندما يهب الاخرين ايضا .

وفي الوقت الحاضر فان القوة الرئيسة لبناء الشيوعية هم الكادحون ، الخالقون غير المتعبين ، المرتبطون بعمل ذي اهمية عالية .

ان السيادة الاخلاقه للتكنولوجيا الحديثة قد اوصلت معاصرنا الى نقطة حيث يرتفع عمله الى مستوى الفن ، وليس في الحس الفني فحسب بل لانسبه يشري « رد فعل مقيد » ويقدم للحياة كل منابح الجمال التي تكمن في الانسان .

ان الانسان الجديد ، الذي هو الشخصية الرئيسة في ادبنا المعاصر ، لا يفصل نفسه عن الاجيال السابقة . بل بالعكس ، فانه يجهد ليعانق في نفسه كل ذلك الرقي النبيل والجميل الذي كان موروثا في احسن تمثيل للجنس البشري في مختلف مراحل التطور .

ان القراء المنتهين للادب المعاصر يلاحظون تفاصيل تثير الفضول : شعر ، وقصص ، وروايات تتزايد دائما ويذكر كذلك النحاتون والرسامون وشعراء العصور القديمة وعصر النهضة ، وتذكر اسماء اعمالهم وتقتبس اقوالهم واهم ما فيها ، ويقارن بين الشخصيات الغالدة في الفن الماضي وشخصيات معاصرنا .

سيكون كل ذلك غير واف بالفرض كليا حيث نرى في كل هذا مجرد علامة وبان اعظم انجازات ثقافة العالم قد اصبح ملكا لكل الناس في وطننا . نحن نتعامل هنا مع احدى التظاهرات المخصصة لعملية تشكيل الانسان الشيوعي الجديد . وان لهذه العملية شخصية جدلية معقدة : صفات انسانية جديدة تتحد في مشيد الشيوعية مع افضل الصفات الجسدية والاخلاقية والنفسية والروحية التي تطورت في مسيرة آلاف القرون ، والتي تبعت الآن على اساس سام ، يعيش الماضي في رداو جديد ، في الحياة نفسها وفي الادب الذي يمد خلقها في شروط الفن ، نستطيع ان نرى باعينا ، كما قال ماركس : التملك الحقيقي للجوهر البشري بواسطة الانسان وللانسان . عودة الانسان الكاملة لنفسه ككائن اجتماعي ، وتصبح عودة واعية ومكتملة ضمن القيمة الصحيحة للتطور السابق .

ما الذي يجعل الانسان السوفييتي المعاصر قريبا من انسان عصر النهضة ، وما هو الاختلاف بينهما ؟

ندافع عن الواقعية الواعية ونستفيد من رفض شخصياتها البطولية ووحيتها الرومانتيكية . وكما يمكننا ان نرى هنا فان الموقف الحقيقي لا يتفق مع ما قد قيل عن ادبنا من قبل المفكرين المحسنين الذين يسقطون في هوة الشك .

اخيرا ، يصبح هؤلاء آنفو الذكر كابطل غيورين على الرومانتيكية ، التي قد اختفت من فننا بكل تأكيد . ومن اجل تجديدها ، حتى انهم يرغبون برفض الواقعية كليا او يجعلونها بلا حدود حيث تفقد جوهرها . وبالمقابلة ، فان الواقعية « كما تبدو لهم » غير ضرورية تماما .

ونذكر بصراحة في كراس : ما هي الواقعية الاشتراكية ؟ .

« ، اذا كانت الواقعية الاشتراكية تفرز الصفة الواقعية التي لا تخصها ، فانها قادرة على نقل الاهمية العظيمة لعصرنا والتي لا تصدق ، وبصورة جوهرية ، فتلك هي الفكرة المكتشفة في التعابير العديدة للجماليات التي ابتدعها فيشر ، وغارودي ، وليفيغر ... »

اما بالنسبة للرومانتيكية ، فانهم يرون سبب « اختفائها » من الفن الاشتراكي يعود في الحقيقة الى ان الروح الثورية « التي هي رمز لها » قد اختفت في وطننا بكل تأكيد . وان الروح الثورية والرومانتيكية قد ابدتا معا عن الحياة بواسطة الكورس اليومي اللامعير والممل ، كالتصنيع ، والجماعية ، وخطط السنوات الخمس ، اية رومانتيكية يمكن ان تبقى هناك اذا أسس وأعد كل شيء وفق الخطة ! »

وفي الوصول الى هذه النقطة في شكوكهم وانتقاداتهم التواصل ، يرمي « المفكرون المتحمسون » اقتضائهم ، ويتوقفون عن التمثيل ، ويرمون الادب جانبا ، ويصبحون سياسيين خالصين . وهاهم يمثل هذه « الثورية » العظيمة بهاجمون الآن الفكرة الشيوعية ، على الرغم من انهم يعلمون بان الثورة تتصاعد باسم الشيوعية . ولهذا السبب بالضبط قد نالت شخصيتها العالمية . انهم بحاجة لثورة بدون شيوعية ، ثورة من اجل الثورة ، وبكلمة اخرى ثورة بدون هدف ، تقود الى لاشيء وتخلق نفسها في هذا اللاشيء .

وتعاما كانسان عصر النهضة ، نبسدي مشيد الشيوعية ايمانا بقبول التنظيم وقوة العقل المقيمة . لكنه يقود بأصرار كل انجازات المعرفة البشرية ، ويوسمها باستمرار ، وانه لا يشك بقابلته على « توضيح » العالم بمساعدة هذه القوة ، لكنه يعيد تنظيمه بعزم ثابت . وان هذا ما يجعل الانسان الشيوعي كادحا وخالقاً وفيلسوفاً وليس بأقل من انسان عصر النهضة فانه يؤمن بان الانسان طيب اساسا ، ويؤمن بأصاليته ، وقدرته على ان يكون شخصية مبادرة . بينما كانت نظرة انسان عصر النهضة الى العالم مؤسسة على ما يدعى بـ « الفردية الانسانية » وقد أسست نظرة الانسان الشيوعي الى العالم على « الجماعية الانسانية » .

وكفارق بين انسان عصر النهضة وانساننا المعاصر فانه لا يبني امله على « الرجال الاقوياء » لكنه يؤمن بالقوة الفائقة للشعب ، مسلحا بالحقيقة اللينينية ، ولهذا السبب فانه لا ينزع عن الشعب بل يعيش ويطلق معه . اعلن غوركي : « اني ارفض الفردية الحيوانية البرجوازية ، ان الانسان الجديد يفهم جيدا النزاهة السامية للفردية ، وانه قد اتحد مع المجموع بشبات . وكانت له في السابق مثل هذه الفردية ، حيث كان يكرس نشاطه واهتمامه بعيدا عن الجماهير ، وعن عملية كدحهم » .

ان مشيد العالم الجديد مشرب بالروح الحزبية وانه ثوري حتى النهاية . تبدو الواقعية الاشتراكية سهلة فقط بالنسبة لدوي النظرة السطحية . وفي الحقيقة فانها مفقدة للغاية ، ومتعددة بلا انتهاء ، ذات اشكال عديدة . متناقضة احيانا ، على الرغم من ان هذه التناقضات غير متنافرة في سماتها . وان هذا لا يمنحها ان تبلغ حدة درامية عظيمة في اغلب الاحيان . ان طريقتنا المتقدمة لا تميز بالكاسب فقط . ومع ذلك فان مسيرة حياتنا شاهدة بلا جدال على ان الاشياء الجيدة آخذة بالتزايد ، وتخفي الاشياء السيئة في ان الاسلوب السائد للواقعية الاشتراكية من احدي ايجابيات الحياة .

نحن لا نبسط ما يلي : ان خلق العالم الجديد عملية معقدة وصعبة حتى اقصى درجة ونحن قطعاً نبعد عن الفن المعاصر روح الانتقاد ، والموقف الغاضب الهجائي لكل شيء غريب على افكارنا . وفي نفس الوقت فاننا

(١) (٢) كارل ماركس . الاقتصاد والسياسة . طبعة ١٨٤٤ .
(٣) يقع اتحاد الكتاب السوفييت في شارع اوليتا فوروسكوجو .

(٤) عن مجلة الادب السوفييتي العدد التاسع ١٩٧١ . وهو يمثل داي كاتيا ونحن اذا نشره عملا بحرية النشر ولتفتح امام القاري العراقي مئات الزهور .

محوروا سينمائية جديدة ثورية

من حقبة

« السينما السياسية والموجات الجديدة »

البداية تفرض علينا طرح مفهوم الفيلم السياسي عامة كمجال للمناقشة ، على أساس أن أي فيلم يعرض ، بغض النظر عما يحمله من رؤى ومضامين ، هو في حقيقته تعبير عن وضع سياسي قائم أو مرجو ، مهما تخفى خلف أساليب المعالجة الفنية المختلفة .

ومن الممكن مبدئياً الأخذ بتعريف اتفق كثير من النقاد على الأخذ به ، وهو تعريف جورج سمبيرون الكاتب الإسباني النفي وصاحب سيناريوهات أفلام « زد » و « الاعتراف » لكوستا جافراس : و « الحرب انتهت » لالان رينه ، حيث يقول بأن السينما السياسية هي « السينما التي تتناول السياسة وتختارها كموضوع درامي ويكون مضمونها متصلاً بطريقة أو بأخرى بالأحداث الجارية ، ولا يعني ذلك أحداث الشهر الماضي ولكن القضايا الهامة والمعاصرة » .. أو بمعنى آخر : أن الفيلم السياسي هو الذي يعالج قضية سياسية معاصرة معالجة مباشرة ، وأن كانت هذه المباشرة قد دفعت بالكثيرين إلى القفوط في منزلق الصراع والخطابة ، بل ودفعت ببعضهم إلى المطالبة ، بالأعمال الفنية الناقصة ، مؤمنين بأن الفيلم السياسي لابد وأن يرتفع فيه الفكر عن التكنيك رغبة في إيصاله بسرعة إلى الجماهير ، كما يرى المخرج الأرجنتيني النعي أيضاً فرناندو سولانس « نحن نبحث عن المعرفة ، لا عن الأعمال المتكاملة » .

ونحن إذا سلمنا منذ البداية بأنه من الخطأ الفصل

في العمل الفني الجيد بين محتواه الفكري وتكنيكة الدراما ، على أساس أن الاثنين هما نتاج رؤية الفنان المبدع للحياة وللإنسان واحتكاكه بهما ، وأن التطابق بينهما هو الذي يخلق هذا العمل وجودته ، ويحقق التوافق بين الإنسان وعالمه كموضوع .. فالرؤية الثورية الشاملة للوجود لا تخلق الأفكار وتكتيكاً ثوريين وشاملين ، كما أن الرؤية الناقصة لا تخلق الأفكار مهزوزا وتكتيكاً مشوها وهكذا ... ومن ثم تسقط دعوى مخرجنا الأرجنتيني على الرغم من ارتباطها بظروفه الخاصة ، وأيضاً برفضه للعقيدة الأمريكية وأفلامها المحكمة الصنع ذات الشكل الذي يجمع بين التوعية والخرافة والتزييف المدمر لحاسة الصدق الإنساني مثل أفلام « المرتفعة » لجاك كاردين ، والقبعات الخضراء « لجون واين » و « جيفارا » لريتشارد غليشو ، و « مائة بندقية وامرأة » لتوم جريس وغيرها حيث يتحول العمل الوطني الثوري إلى عمل همجي غوغائي ، وتصبح الشجاعة والرحمة والتنظيم ونشر الحضارة من نصيب القادم من غرب أوروبا وبلد تمثال الحرية .

ان يطلب سولانس الحقيقي ينضمه قوله : نحن « نطالب بالعمل الفني الذي لا يصل إلى مرتبة الكمال بالفهم البورجوازي » .. وعلى ذلك فهناك نواح ثلاث لدعوته هذه :

(1) رفض التكامل بمعناه البورجوازي والقائم على مفهوم النبات والأزلية ، والذي تحتضنه النظرة المحافظة الداعية إلى تركيب سكوني المجتمع ، وتثبيت حركة الإنسان وفعله على أرضية الواقع .

جودار - لا ينتج الا افلاما لا يراها - على حد قوله - ٧١
ثلاثة أو أربعة من الاصدقاء مؤمنا في ذلك بان العرض
الجماهيري للفيلم لا يوجد الا بوجود الحزب الجماهيري
الثوري الحاكم .

وعلى الرغم من ثورية جودار ، وعمق تفهمه للعلاقة
بين الفن السينمائي المنتج ، وعلاقات قوى الانتاج والتوزيع . .
الا انه يسقط من اكثر من منزل خطر .

فان كانت الثورة في حقيقتها عملا جماعيا . . والسينما
من تخلقها عملا اجماعيا - على عكس ما يدعى البعض -
فان اللقاء بينهما لا بد وان يكون من خلال المجموع . . بل
ان اية محاولة من السينما الثورية للحض على الثورة واعادة
بناء الحياة المختلة ، لا بد وان تتجه نحو المجموع القادر
على هذا الفعل ، وهو الدور الذي قام به ايرنستين
وصحبه من السينمائيين المستقبلين حينما نزلوا انشاء
وبعد قيام الثورة الاشتراكية في روسيا ١٩١٧ م ، الى
الشوارع والمصانع والمزارع لمرض منهج الثورة ومناقشة
قضايا الشعب ، وذلك ضمن الحركة التي دعا اليها
الفكر الماركسي الشهير الكسندر بوجدانوف والمسماة
بحركة Prolet-Kult او ثقافة البروليتاريا .

ان مهمة ما قبل الثورة هي اكثر المراحل حاجة الى
السينما الثورية التي تدفع الجماهير الى التجمع وادراك
الاختلال قائم ، ومحاولة التعجيل بميلاد الثورة ميلادا
سويا ، وعدم تأخيرها حتى لا تستنفذ او تستقطب .

انه على الرغم من سيطرة العلاقات الاقتصادية
السائدة في المجتمع على العمليات الابداعية الانسانية لاسان
هذا المجتمع سيطرة رهبة جعلت ماركس يصرخ صرخته
الشهيرة بان المجتمع الطبقي المنحل لا يخرج الا تفكيرا
طبقيا منحلا . . وهو ما آمن به جودار ونعده بخلافه ،
مع ان رؤية الواقع تكشف مثالية هذه الفكرة وكونها
قانونا لا استثناء فيه . . كما ان النتاج السينمائي
لشخصيات من امثال جوزيف لوزي الامريكي وبونتيكورفو
الاطالي والان رينيه الفرنسي وكوستاجانراس اليوناني
هو نتاج على قدر كبير من الثورية على الرغم من راسمالية
ورجعية مجتمعاتهم .

استخلاصا من ذلك فان الرؤية الجودارية هي رؤية
مع كونها ثورية ، الا انها رؤية مثالية تطلب التغيير فيما
يسمى بالابنية التحتية اولا ، ثم تبدأ بعد ذلك السعي
نحو تقديم العمل الفني الثوري الجماهيري ، وهو امر
بالاضافة الى تناقضه مع ذاته فانه ، يتناقض مع الرؤية
الماركسية التي يؤمن بها جودار ذاته ، والقائلة بان اي
تغير كيمي في المجتمع على المستوى الاقتصادي لا ينتج
الا من خلال تراكمات كمية صغيرة يخلقها العمل
الانساني على جميع المستويات ، وفي اطار الحتمية

(٢) وارتباطا بهذا الرفض للتكامل الخاص ، ينطلق
الانسان نحو ايجاد البديل ، وهذا البديل ليس فراغا
او نقصا لتكامل مرفوض ، وانما هو (تكامل) آخر خاص ،
تكامل يدخل التاريخ والزمانية يحل الثبات والازلية ، ومن
ثم فهو تكامل متجدد يرتبط بالخطين الافقي (المكاني)
والراسي (الزماني) يلتقي في بؤرة العمق الحضاري .

(٣) ان رفض التكامل القديم مرتبط اساسا
برفض الرؤية الكلية القديمة بوجه عام ، وبالتالي لا بد من
وجود رؤية جديدة تعيد النظر في التركيب التكنيكي
للعلاقات الجمالية من الفيلم منظورا اليها بمنظار تاريخي
وثوري ، وتحاول اكتشاف القانون الموضوعي الجديد
للتذوق الجماعي .

رؤية ثورية ومجتمع غير ثوري

مما سبق نستطيع ان نستخلص الآن : ان الرؤية
الجديدة للوجود تستلزم تفكيرا وتكنيكا جديدين ومتكاملين
بحكم علاقة كل منهما بالآخر من جهة ، وعلاقتهما بهذه
الرؤية من جهة اخرى ، كما نرى ذلك في انلام : « فان ثوري »
للعيتنامي (توان كيم) ، والانسان ليس طائرا لليوغسلافي
(دوسان ماكانييف) ، و « قطارات تحت حراسة مشددة »
للتشيكي (بيدي مينزل) . . حيث نجدهما تقوم بدمج
لعنصري : الماطفة (تفجير طاقة المتفجرات الانفعالية بالسيارات
الدرامي المتدرج من شكل قوس ينتهي الى ازمة) والعقل
(اي وضع المتفجر في موقف الناقد باستخدام مونتاج
التوازي والتناقض لابرار الصورة الموضوعية للواقع من
جهة ، ثم ردود الفعل التي تحدث للشخصيات من جهة
اخرى) وذلك في اطار المعالجة الفنية الناضجة لقضايا
الواقع الملحة . .

وهنا يثار سؤال على جانب كبير من الاهمية :
ما العمل اذا وجدت هذه الرؤية الثورية في مجتمع
غير ثوري ؟ وبخاصة ان السينما ليست مقالا او قصيدة
من الممكن طبعها وتوزيعها باليد كما يدعو الى ذلك جان بول
سارتر نظريا ، ويطبقه عمليا فنان السينما جان لسوك
جودار بافلامه الثورية في السنوات الخمس الاخيرة ، حيث
كون مع مجموعة من المناضلين الثوريين جماعة
« دزيجايفرونوف » كخلفية ثورية لتقديم سينما سياسية
ثورية ترفض رؤية ايرنستين وتعتبره اصلاحيا ، وترفض
الرؤية البريخية وتعتبرها رؤية ناقصة بطنفي الاستمرار
فيها على الديالكتيك ، كما ترفض معظم الافلام السياسية
التي قدمت حتى الآن ومثالها فيلم « معركة الجزائر »
لجبلو بونتيكورفو وتعتبره فيلما غير ثوري ، لانه ممول
راسمالي ايطالي ، ومن ثم فقد تم انتاجه من خلال
الايديولوجية الفعائية البورجوازية ، وبذلك فهو - اي

التاريخية مستخدما كل أشكال الوساطة الفكرية السمعية والبصرية ، طرائق الشحن المجموع بالثورة وعيا وفلا .

التعدد والثورة

وإذا كانت الثورة الإشتيائية - على مستوى العلم - قد قامت بأحداث تغير جذري في الرؤية القديمة القائمة على النظرة النيوتينية للعالم ، وذلك بإضافة عنصر الزمن إلى الأبعاد المكانية الثلاثة المعروفة .. وإذا كانت الثورة الرومانسية - على مستوى الفن - قد قامت بأحداث تغير جذري في الرؤية الكلاسيكية القائمة على مقولة أساسية تقول بأن الكون عبارة عن مجموعة من القوانين الجوهرية الدائمة تحكم الظواهر ، وتوجد خارج نطاق الإنسان أراحت الثورة الرومانسية هذه الرؤية ، بأن تحركت من خلال مقولة معارضة ترى أن الحقيقة نسبية ، وتكون خلال عالم المجسمات ، والكان على هيئة جزئيات تعرف وتجمع عن طريق الوجدان الخيالي .. وهكذا تبدو الثورات الواقعية وتنوعاتها اتجاهات حوالا مجموع ، ومشتقات الرومانسية انغمسا في الذات .. فإن الموجات الجديدة في السينما خلال ربع القرن الأخير ، وابتداء من الواقعية الجديدة حتى آخر صيحة ، تسير على نفس المنوال ، فإن ما يشكل الجدة من هذه الموجات هو تلك الرؤية الجديدة سواء أكانت : تمردية مرحلية ترغب في التغير الجزئي داخل إطار الوضع القائم ، يحدده فلسفتها بتجديد ما هو قائم ومحدد سلفا ، ومتحركة لإعادة تشكيل جزئيات منه تتناسق مع مشاريعها الخاصة .. أو كانت ثورية مستقبلية ترغب في التغير الجذري الكلي محددة فلسفتها برفض ما هو قائم وتحديد ما يجب أن يقوم على أساس قابليته لامكانية التواجد ..

والسينما السياسية الثورية تعنى في حقيقتها - وانطلاقا من الموقف السابق - محاولة التغير الجذري للنظام القائم بضرب رؤيته الخاصة ، ومن هنا لا بد وأن تجمع رؤيتها بين ارادة التغير و ارادة المجاوزة لما هو قائم ، وأنشأها من طبقة اجتماعية صاعدة ومتوفرة ورافضة للموجود والمحافظ عليه من قبل طبقة ثابتة ، وسميا نحو إحلال التصور المطلق للمرجو محل ما هو قائم ، وبتحويله ، لتواجد الواقعي وبالممارسة العملية إلى امر نسبي مغلف بإطار زمني - مكاني محدد .. وتعني خصوصية هذا الإطار الزمني ، خصوصية تجربة الثورة والمجاوزة .. ومن ثم فالثورة - وكما هو معروف - غير قابلة للاستيراد والتصدير .. وعليه فتتاج أية ثورة لا يمكن غرسه واستنباته في مجال ثوري آخر .

رؤى وتطبيق

وهنا نصل إلى وانعنا الخاص .. وبمنظرة مدققة لمجتمعنا بعد ثورة ١٩٥٢ م ، نكتشف أن مجتمع الثورة ، وبخلفية فرائية ضخمة ، حاول أن ينشئ ذاته من خلال رفض واقع ما قبل الثورة - بشكل تدريجي - وتحقيق رؤية [مهيمنة] من مبادئ الثورة البورجوازية الفرنسية وفلسفتها الليبرالية مساواتها للجميع مساواة [طبيعية] وخضوعها طبقيا لطبقة مهيمنة هي الطبقة البورجوازية .. وتعاليم الثورة البلشفية الروسية وفلسفتها الاشتراكية القائلة بأنه لا مساواة بين طبقات متنافرة بالضرورة والحتمية ، وسيادة الطبقات الكادحة .

وراث الثورة المصرية ، من خلال هذه الرؤية المهيمنة من الجميع أبناء وطن واحد ومن ثم لا بد من تساويهم في الحياة ، مع عدم اغفالها للتناظر الحتمي بين التكوينات الاجتماعية المختلفة نتيجة للتوزيع الطبقي لأفراد هذا الوطن الواحد .. وعليه فقد عملت - تدريجيا - على اذابة الفوارق بين الطبقات ، وإقامة مجتمع كل حسب عمله ، وتحقيق فكرة المساواة من اعطاء الفرص للجميع للعمل واحقيتهم في الحصول على المقابل المتوافق مع كم وكيف هذا العمل ، مستخدمة من ذلك سلطة الدولة للوقوف أمام طيفان تكوين طبقي على تكوين طبقي آخر .

ولكن نتيجة للتخطيط بين (رؤية) مهيمنة ومستوردة و (مادة) محلية عتيقة ، و (مفاتيح) تجربة ناقصة لمجتمع آخر ، وقعت في خطأ التركيز على الطبقة البورجوازية كطبقة متحركة بطبيعتها ، وكحل وسط بين الطبقة العليا المتهدمة ، والطبقات الكادحة غير الناضجة وغير المهيئة فكريا او ظروفا .. مما أدى إلى استئراء هذه الطبقة البورجوازية بشكل وبائي في مجتمعنا بكل ما تحمله في اعطائها من تهاون وتآرجح وضيق أفق ومحافظة على الرغم من عدم ثباتها وهروبها من الواقع .

التخطيط بين الرومانسية والواقعية

وجاءت السينما المصرية بعد الثورة اما امتدادا للرؤية القديمة او ارتباطا بنفس الأشخاص القدامى ، وقدمت الأعمال المقتبسة والمصورة والمؤلفة في الحجرات المظلمة والمقدمة بأسلوب ميلودرامي فاقع ، وفي إطار الدستور الذي يلوره أحمد بدرخان بورجوازي السينما الكبير في كتابه [السينما] ١٩٣٦ م حيث يقول : « لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) الذي يدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا ،

مستغلة في ذلك الوضع غير السوي الذي نحيا فيه ، لم تستطع ان تنظر الى عمل نجيب محفوظ الا من الخارج ، رافضة الخوض من اعماق التشابكات الضخمة بين الذات والعالم ، مما جعل المخرج - مع السيناريست ممدوح الليثي - يرسم شخصياته رسما نمطيًا قائما على علاقة الفرد بصراعاته الشخصية فقط ، ومحركا اياهم بمنهج كاريكاتوري يتعارض تعارضا تاما مع الموقف المأسوي الحاوي لهم ، ومحتلا قضيتهم تحليلا سطحيًا .. وبذلك أصبحت العوامة [محششة] والتواجد الانساني [قطعة هلس] والازمة (ازمة افراد) لا ازمة طبقة عامة ساعد المجتمع على تواجدها بهذا الشكل ، وعملت هي على تخريب هذا المجتمع بالشكل الذي عجل بوقوع الكثرة .. اي ان العلاقة بينهم وبين المجتمع علاقة ديكارتية وليست ميكانيكية كما صورتها العقيدة البورجوازية منتجة هذا الفيلم ، والتي لم تر فيه سوى سلعة يجب ان تباع بأي شكل وبأي ثمن ، فزحمته بالهرجة والجنس والتكتيك اللفظي الاجوف ...

لا رؤية .. ولا تكتيك

واذا كانت هذه التركيبة الخاصة بمجتمعنا هي التي افترزت وما زالت تفرز نتاجا سينمائيًا لرجالات من امثال نيازي مصطفى وحسن الامام وحسن الصفي وغيرهم من بورجوازي السينما وتجارها غير المباليين بالمشاكل الكبرى للتطور الاجتماعي ، والواقفين بمنأى عن العملية الثورية الكبرى ، مع عملهم في الوقت من خلال نفس الخامة التي تجري عليها هذه العملية الثورية مما يضر بها اشد الضرر ، بما يفرزونه من سلبية وتدمير واتجاه نحو النقد الهدام وتصحيح الاخطاء والمبالغة في النواقص وهدم القيم الايجابية الجادة عن طريق النكتة والقفشة والسخرية كما حدث في اشهر افلام هذه المجموعة تضليلا للجمهور وهو فيلم « ميرamar » والذي استغل تدمير الطبقات الجماهيرية من اسلوب تنفيذي ممين ورجالاته في محاولة لضرب المنهج العام لهذا الاسلوب والفكر الكلي الذي يتحرك من خلاله هؤلاء الرجال ، مما جعلنا - مثلا - نتماطف [نقهقه] مع ممثل الرجعية (طلبة مرزوق) على تعليقاته السياسية وتكاته الزائفة على التنظيم الاشتراكي للبلد ككل وليس على فرد من افراده .

وبالنظر لا دامي للحديث عن التكتيك الفني الذي بنى من خلاله هذا الفيلم او فيلم (الثرثرة) او بقية افلام هذه المجموعة ، فلاخفاق في خلق رؤية ثورية سوية للواقع ، يؤدي بالتالي الى الاخفاق في خلق التكتيك الدرامي المتضمن لهذه الرؤية الثورية السوية مهما حاول التخفي خلف اساليب المعالجات السينمائية الحديثة .

- القاهرة -

لان السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ، وان الطبقة المتوسطة من الشعب - وهي السواد الاعظم من رواد السينما - لا تحب ان ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل على العكس تطمح لرؤية الاوساط التي تجتليها وتقرأ عنها في الروايات .

وجاءت كل الافلام المصرية سائرة على هذا الخط القديم ، وان جاوره خط آخر ضعيف ومتخبط حاول معالجة قضايا الجماهير وباسلوب فني بسيط يقترب من الواقعية الانتقادية ، وكان صلاح ابو سيف أبرز فرسانه الاوائل .. حيث كان يقدم في اعوام متقاربة ، وأحيانا في العام الواحد فيلمين مختلفين في الرؤية ، متقاربين في المنهج .. وتخبط بين « الفتوة » ١٩٥٦ م (الواقعي الاجتماعي) « ولا انام » ١٩٥٦ م ، « البورجوازي (الرومانسي) » بين « بداية النهاية » ١٩٦١ م و « لا تطفئ الشمس » ١٩٦١ م ايضا وهكذا .

وجاءت نكسة ١٩٦٧ م - بجانب انها نتيجة لهذا التخبط في المجتمع - ، لتقوم بالدور الاكبر في الكشف عنه وما سببه من تداخل في التركيبة الاجتماعية للبلد مما ادى الى انفجار الصراع المستتر بين القديم القائم والجديد الصاعد ، والذي ظهر بشكل او آخر في مؤتمر الزقازيق للادباء الشبان منذ نحو ثلاث سنوات ، ومن بعده في مهرجان الاسكندرية للسينمائيين الشبان ، وكذلك خلال تضاميف المحاربة الخفية لواد حوكة الجيل الجديد وخلق كلمته وفعله ، وغلق شتى المنابر والمجالات امامه .

بل والاختط من ذلك استخدام الاسلوب الامريكي الشهير بتحويل الكل الى انسان ذي بعد واحد ، على حد تعبير الفيلسوف هربوت ماركوز ، وتحويل النادر الى [موضة] تباع مع اكياس اللب وجيوب منع الحمل ، واستقطاب عناصر من طفليات المجموعة الشابة وتاطيرها وعرضها على المجتمع بكل زيفها الواضح ، على انها النموذج الحقيقي لهؤلاء الشبان كما حدث للسينمائي الشاب اشرف فهمي وفيلمه : « القتل » و « واحد في المليون » ، والسينمائي الشاب نادر جلال وفيلمه « غدا يعود الحب » و « ولدي » .

او تلميع مدعي الثورة وتقديمهم على اساس كونهم رافضين للرؤية التقليدية للسينما المصرية وعاملين على تغييرها وابتعاد البديل الجديد لها ، مثل الاكاذبية السينمائية المسماة بحسين كمال وبخاصة فيلمه « ثرثرة فوق النيل » وهو من احط الافلام المصرية التي عرضت في السنوات العشر الاخيرة .. فالرؤية البورجوازية المحافظة بمفاهيمها المشوهة عن الحرية بمعناها الليبرالي ورغبتها في تميميع العملية الثورية ، وتحركها لتحقيق مطالب فتوية ضيقة ،

الأغتراب في الأدب العالمي

من وجهة نظر اشتراكية

بقلم : بوريس بوردوف
ترجمة : كاهران قرداغلي

اليينية . نحن نتفق في هذا كليا مع روجية غارودي . ولذا يصعب علينا فهم كلماته عن أن أي مواجهة للواقعية الاشتراكية بالواقعية النقدية هي « زيف من الجذر » . أنني اعتبر هذه الكلمات بمثابة كتاب موجه لنا . في وقت مضى كان البعض عندنا يعتبر الواقعية النقدية محدودة بوظائف انتقادية فقط . إلا أنه ، ومنذ سنوات طويلة ، لم يعد فينا من يكتب بهذا الشكل . بالنسبة لنا يعتبر أدب القرن التاسع عشر ، مثلا ، أدب المثل العظيمة . لكن ذلك ليس أبدا أساسا لالفاء الفروق بين الأدب الاشتراكي والواقعية النقدية .

يشدد روجيه غارودي بإصرار على وراثة فن الواقعية الاشتراكية لكل التراث الفني السابق : « ... أننا نرتكب خطأ جسيما إذا ما سمحنا لأنفسنا ، في بلد (نستطيع على ما اعتقد : قول هذا بدون شوفينية) كان طيلة ما يقارب قرنا من الزمن ساحة لتيارات جديدة في الرسم سميت في كل انحاء العالم بالمدرسة الباريسية ، التصديق (عن طريق الصحة على الأقل) بإمكانية الفنان في أن يصنع واقعا اشتراكيا وهو يرسم وكأنه لم يكن هناك وجود لا لسيزان ولا غوغان ولا ماتيس ولا ليجيه ولا غيرهم من الفنانين المعاصرين . أن لفنان الذي يتجاهل هذه التجربة ، حتى ولو كان مطالبا بالتعبير عن أشياء جديدة بالاعجاب ، ليس بإمكانه التعبير عنها بالطريقة التي تثير اهتمام معاصريه . فذلك أشبه بأن يقوم شخص ما بامتداح السبرينيتيكا أو الاشتراكية باللغة اللاتينية . أن يكون المرء واقعا معاصرا ، ومن باب أولى واقعا اشتراكيا ، يعني أن يكون واقعا واعيا للمعنى العميق لعصرنا ، عصر الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية ،

ليس أدب المودرنزم وليد اليوم . ففي فرنسا ظهر في منتصف القرن التاسع عشر ، وبعد بضع عشرات من السنين ظهر في روسيا وفي القرن ذاته . ولهذا يرتبط بكلمة (مودرنزم) في أماننا هذه تصور عن اتجاه أدبي ترسخ منذ زمن طويل ، كان في كافة مراحله يطرح نفسه على أنه التقيض للواقعية .

إن الصراع بين الواقعية والمودرنزم هو الصراع من أجل هذا المفهوم أو ذلك من تصوير الإنسان . وهذا الصراع يجري في كل أدب الغرب . في عدد تموز عام ١٩٦٤ من مجلة «بوليتيكا» البولونية نشر التصريح التالي لروحية غارودي : « بعد الحرب العالمية الثانية بدأ قرننا يسرع خطاه . وخلال عشرين عاما انجز أكثر مما تم انجازه خلال لرون عديدة . أن مصير الإنسان وتجديد العالم يجري قبلها بغموض سري من قبل أولئك الذين لا يلاحظون في هذا التطور المتدفق شيئا عدا العذابات والهزات التراجيدية . وهذا ما يفسر نجاح الوجودية في أواسط متلقي ما بعد الحرب الشباب . أعني تلك الوجودية التي أثارت الانتباه حول المشاكل الواقعية المرتبطة بالمعاناة والمسؤولية والقلق والحرية ، إلا أنها أعطت إجابات غيبية عن هذه المسائل : فردية ، العرضية واليأس ...

فلنطع إجابة أخرى على سؤال عصرنا . نحن نستطيع ذلك ، وفي هذا أرى الفرصة الجوهرية للفن والتفكير الاشتراكيين ... »

بإمكان أي فنان حقيقي تصوير عصرنا ، وهذا الجانب منه أو ذاك ، بغض النظر عن المعتقدات التي يتبنى أيها . لكن الإجابة على سؤال عصرنا هي في قدرة أولئك الفنانين فقط الذين يعتنقون الماركسية -

هناك فرق في ان نعرف بفن المودرنزم كحقيقة قائمة ، وبين ان نعتبره قعة الواقعية . وليس بوسعنا غش النظر عن ان افضل الفنانين المودرنزميين يمشرون عن روح العصر ، كل على طريقته ، كما اشار الى ذلك ارنست فيشر . لكن ذلك لا يعني ابدا ان الحدود قد اختفت بين الواقعية والمودرنزم .

عالم فن المودرنزم ، على الاغلب ، عالم شفاف . ومع ذلك فانه ليس شعبا . انه عالم . وهو موجود ليس فقط كخيالات للفنان المودرنزمي . وبالتالي ، فان فن المودرنزم ايضا ، بمقدار ما هو فن ، يقدم معرفته عن العالم مشكلا بذلك صفحة فريدة من نوعها في تاريخ الفن .

يعلم الناقد الماركسي الانكليزي ديفيد كريج ان «المودرنزم ليس خسارة مطلقة» . هذا السؤال يطرح بمناسبة بعض الاكتشافات الفنية للمودرنزم . وفي وقته طرح هذا السؤال بليخانوف ، الذي اشار الى ان فنان المودرنزم استطاعوا تقديم عدد من «المسائل التكنيكية» ذات «قيمة لا يستهان بها» . وكان انتباه بليخانوف موجها نحو المؤثرات الضوئية في اعمال فنان المودرنزم . وقد اشار الى ان هذه الوسائل التكنيكية تسمح للانسان برؤية افضل للطبيعة فيمتحه ذلك امكان زيادة «احتياطي المتعة» .

ان الاساليب الفنية الجديدة تصبح ذات قيمة فقط عندما ترفع من قدرتنا على معرفة العالم والانسان . هناك ، كما هو معروف ، مسرح العبث . ويقال ان بريشت كان يرغب في اخراج مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» ، وهي الدراما النموذجية لمسرح العبث . وبماكانا الاعتقاد ، بلا شك ، ان بريشت لم يكن يسعى الى تحقيق اهداف شكلية وحسب . وفي مقال جاك ساذر لاندس المنشور في صحيفة «الديلي ووركر» في الخامس من تشرين الاول عام ١٩٦٤ ، نقرا آراء شون اوكيسي عن عدد من كتاب الغرب المعاصرين ، ومن بينهم بيكيت . يرى اوكيسي ان بيكيت «شاعر تحتوي اعماله على روح النكتة المازحة ، وعلى موسيقية معينة . ينبغي فقط الاستماع الى كلماته باداء ممثلين جيدين عندما يلقون المونولوج او يمثلون المسرحية ، لكي تشعر بهذه الموسيقى ، واحيانا بتعاطف عميق وكثير وهزل مؤثر وحزين» .

ويضع اوكيسي بيكيت في صف واحد مع كافكا ويونيسكو وكامو . ثم يستمر اوكيسي قائلا ان بالامكان الاستنتاج من كتب هؤلاء «سام مثقفي العالم الغربي من الطبقة» . انهم ينتمون الى مجرة «النجوم المضبية التي تمكرو صفو منحني السماء الانساني» .

ان الواقعية - بلا شك - توسع مجال التعبير وتضع نصب اعينها اكثر المسائل آتية وتستخدم احداث الوسائل الفنية التي يستخدمها فن المودرنزم ايضا .

والمسؤولية الشخصية تجاه هذه القضية . ان الفنان القادر على تقبل تراث فن الماضي ، وعلى اساس من هذا التقبل يكتشف وسائل جديدة للتعبير تستجيب لمساكننا وزمننا ، هو وحده الفنان الذي يستطيع ان يكون هذا الواقعي » .

من حيث المبدأ لا اوى هنا اي شيء لا يمكن الاتفاق حوله مع غارودي . فمن يفترض على ان الفنان المعاصر يجب ان يمتلك كافة الوسائل التي شحذها التطور الفني الماضي ؟ لكن ما يشير الاهتمام هو الاختيار ، التخصصي بعض الشيء للاسماء . لا يمكن بطبيعة الحال ان يصبح الفنان واقعا بدون معرفة وتطوير تجربة سيزان وماتيس وغوغان وليجيه . ولكن على الفنان الذي يسعى الوصول الى مستوى الواقعي المعاصر ، ان لا يكتفي بمعرفة هؤلاء فقط . وخصوصا عندما يصمت روجيه غارودي عن مسألة استيعاب الفنان المعاصر للتقاليد الواقعية .

ويدافع ارنست فيشر عن مواقف مماثلة . فالبعض من تأكيدات في كتابه «روح العصر والادب» قريبة من تأكيدات ومقولات غارودي :

« لقد ادى صراع الانظمة المتناقضة لمصرنا الى اختفاء الحدود بين جهود الفن الاشتراكي وجهود الفن الذي هو رغم كونه بورجوازي ، الا انه ، في جوهر الامر ، فن معاد للرأسمالية . هذا لا يعني ان الفن الاشتراكي ينبذ محتواه الاشتراكي ، بل انه يتعرف على كل الاتجاهات المعاصرة ... كما انه ليس مضطرا للخوف من المنافسة ، لان افكاره تنفوق على الافكار الاخرى . والحقيقة ، انه يستمر في التأثير عن العالم كما كان يجري ذلك بعد ثورة اكتوبر العظمى . لقد استطاع كل من غوركي ومايكوفسكي ، وتولستوي ، ايزنشتين وريودوفسكين كسب جمهور لا اشتراكي واسع وذلك بفضل اعمالهم . وبالعكس فان تشايلن ودي سيكا وفولكنز وهمنغوي استطاعوا كسب الجمهور الاشتراكي . نحن نميش في عالم واحد رغم انتمائنا لمختلف النظم الاجتماعية واعتناقنا لمختلف الافكار والاهداف . وليس بوسع هذا العالم رفض الادب السوفيتي ولا الامريكي ، ولا الموسيقى الروسية او الفرنسية او النمساوية ، كما انه لا يستطيع ان يرفض السينما الايطالية او اليابانية او الانكليزية او السوفيتية ، ولا الفنانين المكسيكيين ، لا هنري مور ولا بريشت ، ولا اوكيسي ولا شاغال ولا بيكاسو . سوف يستمر صراع الانظمة الاجتماعية والنضال الطبقي العالمي - التاريخي . وكون هذا النضال يجري في ظروف السلام يعني ان ذلك قاعدة وجودنا . ان حقيقة كون الناس هنا وهناك لا يلغون الكلام جزافا ويفهم بعضهم بعضا ، قد اصبحت احدى اعظم وظائف الفن والادب » .

ان سؤالين هنا يدوان لي قد اختلطا ببعضهما .

ولكن هذا لا يؤدي الى اختفاء الحدود بين الواقعية والمودرنزم ، كما يعتقد ارنست فيشر . فالواقعية تصبح بهذا اكثر وعيا بمهمتها الخاصة .

ان للواقعية امراضا كثيرة ، احدها هو امكانياتها التي لا تنضب وقدراتها على استيعاب كل منجزات الاتجاهات اللاواقعية في الفن . ويجري ذلك لان الواقعية تجمع بين التحليل الجريء والایمان الذي لا يتزعزع . انها تؤمن لانها تعقل ، وتر في تحليلها حتى النهاية لانها تؤمن . وفي هذا المجال تحدث الناقد الروماني جورجيو خورو دينكة بطريقة رائعة في مقاله «حول المقياس الاساسي ومشكلة الواقعية» ، والمنشور في (الصحيفة الادبية) الرومانية بتاريخ الحادي عشر من شباط عام ١٩٦٥ ، وفيه قال :

«تشكل الحياة الادبية المعاصرة ظاهرة متناقضة : الصراع من جهة والتبادل الودي للوسائل الفنية بسين الواقعية والاتجاهات الادبية الاخرى من جهة اخرى . لكننا مع ذلك نستطيع ، بكل ثقة ، التصريح بان الواقعية هي التيار الادبي الوحيد الذي يتف في مواجهة الفلسفة اللامعقلانية والتشكك والنسبية والارادية في الادب .

ويمكن ، بلا ادنى خشية ، الحديث عن المعنى الكبير لكاتب مثل فولكنر ، رغم انه ليس كاتباً واقعياً ... ويمكننا ، بلا خوف ايضا ، الحديث عن اسهام الوجودية في ادراك النفس البشرية وكشف الحياة الداخلية المعقدة للفرد والصراعات الاخلاقية ... ويمكن تقييم محاولات (الرواية الجديدة) في تحرير الشخصية من الصدمة المريحة التي تصور الانسان من خلال مشاعره الخاصة واحكامه . ان مثل هذا الاعتراف لا ينقص من الواقعية التي تربح فقط ، نتيجة للاكتشافات المنجزه برعاية النزعات الادبية الاخرى . اما اذا فكرنا باستيعاب آراء ووجهات نظر هؤلاء الكتاب بدون شرط ، فانا يجب ان نصبح كذلك وجوديين او انصارا لفلسفة الميت » .

يقولون ان الاغتراب واحد من قوانين عصرنا . لكن هذا القانون يحدد قوة هدم لابناء عصرنا . على اية حال ، نهتم لا بالمنهزمين فقط ، وانما بالذين يجب ان ينتصروا والذين ينتصرون الآن . بل ان هؤلاء الاخيرين هم الذين يهيموننا بالدرجة الاولى .

ان قانون عصرنا ، اذا ما عطينا السلوك الانساني ، كان قد صاغة لينين في حديثه مع غوركي :

«الناس المفضلون عن التاريخ هم من وحي الخيال . ولو افترضنا وجودهم في وقت ما ، فانهم غير موجودين الآن ولا يمكن ان يوجدوا وليس هناك من هو بحاجة اليهم . ان الجميع ، حتى آخر انسان ، متجددون نحو مجال الواقع ، هذا الواقع الذي لم يكن في يوم من الايام اكثر تمكيدا مما هو عليه اليوم » .

ولكن ، بطبيعة الحال ، نجد اناسا يبحثون لانفسهم عن جحور يختبئون فيها . تسمى احدي قصص كافكا

(الجحر) . لكن هذا الجحر لم يصبح وسيلة انتقال للشخص الذي اراد الاختفاء فيه . فقد كان هذا المأوى غير امين اطلاقا ، تحتم على المخفي ان يضيف الى هيمومه هماً جديدا هو حماية هذا المأوى المشبوه . وبلا ادنى شك فان هذا ايضا قانون معين للعصر . الا انه لا يتطوي على اي معنى بالنسبة لمرة التاريخ نفسه .

وهكذا نقيم كافكا . انه يعطي الشيء الكثير لفهم عصرنا . لكن من الصعوبة الاقرار بانه يقدم شيئا من اجل ان يمنح الانسان من هذا العصر ما يمكن ان يستجيب للعقل الانسانية . وعندما نشرف بكافكا فنانا كبيرا ، فاننا لا نرفض بذلك نظام التدرج في القيم الفنية . وبالنسبة لنا لا يقف كافكا في صف واحد لا مع اسخيل ولا

مع بلزاك . وانه ما كان سيقف في صف واحد معها حتى ولو كان عبقريا مثلها . كان دوستويفسكي يعتبر تيوتشيف (شاعر روسي ١٨٠٣-١٨٧٣-الترجم) اشهر من نيكرا سوف ، لكنه ، مع ذلك ، كان يرى في نيكرا سوف الوارث الحقيقي لبوشكين وليرنتوف ، بينما حدد له منزلة اعلى بكثير من منزلة تيوتشيف في تاريخ الادب الروسي . ان مقاييس الخلق الفني لا تتحدد بمقاييس الموهبة . توجد هنا علاقة مباشرة طبعاً . فالموهبة الكبيرة تبحث وتجد لنفسها قضية كبيرة . وهي لهذا انسب بالذات موهبة كبيرة . ولكن ليست كل المواهب الكبيرة المتساوية تقدم نتائج ابداعية متساوية . بل يحدث احيانا ان موهبة كبيرة ، وحتى عبقرية ، تموت في منتصف الطريق . وكلنا يعرف مأساة غوغول . ولذلك فان قضية الاتجاه تهني دائما مأساة حادة ، وبشكل استثنائي بالنسبة لفنان حقيقي . ان ذلك ليس مجرد مشكلة تطوير للمهارة وحسب . انها قضية البحث عن حقائق واكتشافات جديدة . وتتوقف احكامنا على الفنان ، على احكام هذا الفنان على الناس وتصويره لهم . احسانا يطلقون على الفن تسمية ذاكرة الانسان . ولعل هذا ليس دقيقا تماما . فان الذاكرة شيء سلبي بهذا الشكل او ذاك . وحتى فنانون الماضي السحيق ، التراجيديون الاغريق القدماء مثلا ، يساعدونا على رؤية غدنا ، دون ان تتلخص مهمتهم في نقل الجمال الاغريقي للازمنة الماضية فقط .

الكاتب يكشف الانسان . انه يكشف الجديد في الانسان . وعلى اساس هذه الاكتشافات يتم تقييم الوسيلة الفنية . ان اعظم الاكتشافات الفنية ، اعشوا من عصر النهضة وحتى ايامنا الحاضرة ، ترتبط ، في معظم الاحوال ، بالوسيلة الواقعية . والواقعية لم تستنفذ نفسها لان امكانات الشخصية الانسانية لا تنضب .

الواقعية هي دراسة فنية للفهم الروحية والتاريخية للبشرية . وهي ، بلا شك اكمل نظام دراسي فني وجد ويوجد حتى الآن . الفنان الواقعي يبحث عن وسائل من اجل تحسين الواقع في باطن الواقع نفسه . ولذلك ، كقاعدة ، يمتلك الفنان الواقعي حس المؤرخ

الحاد . وفي القرن التاسع عشر كان يجري تعميق متواصل للنزعة التاريخية في الفن الواقعي ، وإلى جانب ذلك كان ينمو اهتمام الواقعية بالمشاكل الأكثر سعة ، الأكثر شمولية في نهاية الامر ، لقوانين تاريخ التطور البشري . وهنا تحتل الواقعية الروسية المكان الاول . لقد جرى كل تطور الادب الروسي في القرن التاسع عشر تحت راية اقتراب المسائل الادبية من مسائل الثورة . لم يكن الكتاب الروس جميعهم يعترفون بالثورة . بل لم يكونوا جميعا متعاطفين مع الحركة الثورية . في حين كان عمالقة من امثال تولستوي ودوستوييفسكي يتبنون : اصلا ، مواقف سلبية تجاه النضال الثوري . ومع ذلك فسان فكرة الثورة الروسية كانت تنتصب بكل قاطعتها العملاقة في اعمال هذين اكتائين بالذات . ومن الصعوبة بمكان مقارنة احد بهما من حيث قوة التعبير عن استحالة مهادنة الانسان للبناء الاجتماعي الانساني . لقد صورا الانسان الروسي والبناء الاجتماعي الروسي ، لكنهما كانا ينظران الى كل من الانسان الروسي والواقع التاريخي الروسي كحلقة في سلسلة التاريخ العالمي . ونستطيع ان نجد عندهما ، عند تولستوي ودوستوييفسكي ، اكثر من خلل في طرح الحدود لعدد من المسائل الفلسفية - التاريخية . وتعرف جيدا ضعف تراكبيهما الفلسفية - التاريخية ، هذا الضعف الذي انسحب على نظاميهما الفنيين ايضا . لقد وضع ابطال تولستوي ودوستوييفسكي ، رغم الفوارق الجوهرية بينهم ، ومن خلال تطورهم الروحي ، امام ضرورة فهم كل التعقيد غير المعلوم لقوانين تطور التاريخ البشري ، ولتختلف التعاليم حول منجزات العدالة في العلاقات البشرية ، وللمجموعة كبيرة من اشكال السلوك والنفسية البشرية التي ظهرت عبر قرون عديدة .

ومن وجهة النظر هذه ينبغي القول ان الادب الروسي لم يدرس حتى الآن بشكل كاف . لا حاجة للكلام ان اهتمام تولستوي ودوستوييفسكي بمضامين البشرية لم يكن معرقلا ، وانما حافظا اساسا لتطور وسائلهما الفنية والتي ما زالت حتى الآن مثالا لتقليد لا نهاية له في كل آداب العالم ، كما ان هذا الاهتمام كان ، في نفس الوقت ، نموذجيا اصيلا لا يمكن بلوغه .

ويستحيل تطوير المهارة الفنية مالم تطرح امام الكاتب مهمة تصوير شخصية الانسان المعقدة . ولا شك ان ابطال تولستوي ودوستوييفسكي هم اعقد واعمق مظاهر الروح البشرية عبر كل تاريخ الادب العالمي . انهم ابطال ، الشخصيات فيهم هو الشيء الوحيد الذي يبلغ حدود الاستقلال الذاتي المطلق . الا انهم في نفس الوقت شخصيات اما ان تكون مجردة داخل نفسها كل التعطش المتراكم عبر تاريخ البشرية للتوصل الى الكمال (شخصيات تولستوي) ، او ان تكون متقبلة لتجربة البشرية بشكل سلبي على الاغلب ، رغم عدم رفضها لافضل وانبل اهداف الانسان (شخصيات دوستوييفسكي) .

لقد ورث الادب الاشتراكي من سلفة - الواقعية النقدية اسلوب التعامل من الذات البشرية بصفتها تركيزا للبحث والتناقضات داخل الروح البشرية . ولكن الواقعية الاشتراكية تسجل مرحلة جديدة في تطور الفن العالمي . ان غوركي مدين بالكثير لتولستوي . فبطل غوركي ، على سبيل المثال وكما هو الامر بالنسبة لبطل تولستوي ، يتميز بتطوره المستمر ، وسموه الروحي والاخلاقي . وكل شخصية من شخصيات غوركي البارزة ، سواء الاباحية او السلبية ، تشعر بحدة الصلة بين مصيره والشخصي وبين التاريخ . هذا ينطبق بنفس الدرجة على بافل فلاسوف وعلى كليم سامفين . فبافل يصنع اتاريخ لكونه ثوريا روسيا . لكنه يدرك تماما ارتباطه بالتاريخ العالمي لان مثله الاعلى يتحدد في معادلة : يجب على روسيا ان تصبح اكبر بلدان الارض ديمقراطية . اما كليم سامفين فهو ليس رجل عمل ، وانما مجرد متأمل . الا انه ايضا يتوجه نحو التاريخ لإدراكه جيدا ان التاريخ يصنعه الناس ، وان مصيره الشخصي يرتبط بالكيفية التي يصنع بها هؤلاء هذا التاريخ . ولهذا السبب يرمي بنفسه ، وبأصرار كبير ، وسط الاحداث ، فيبدو في كل مرة مضجكا وبائسا لان سعيه للتأثير على سير الاحداث ، العالمية لا ينسجم وامكاناته . . امكانيات الشخصية المنهارة .

ان الادب الذي يخلقه التاريخ نفسه ، هو بعد ذاته قوة تاريخية عظيمة . وكلما تغلف هذا الادب بعمق داخل التاريخ لغرض كشف آفاقه ، عظمت فرصته ليلعب دوره ذلك .

بطبيعة الحال لا ينبغي لنا نبيان خصائص اللحظة الحاضرة في بلدان الغرب الرأسمالي . فالكاتب الغربي مجبر على التعامل مع جماهير خاملة فقدت كل ثقة بنفسها ، وكل امل في المستقبل . انها ذلك الجزء من سكان العالم الغربي الذي يوصف في الوقت الحاضر بالكلمة الشائعة : الاغتراب .

يعطي فيشر في كتابه «روح العصر والادب» التعريف التالي للاغتراب : «الاغتراب هو تلك الحالة التي يتغلب فيها الادراك السلبي وانعدام الصلات والضياع والوحدة» ، وعندما يظهر «الاحساس بانك تقف امام تراكم اشياء غير شفاف ، امام غلاف مفرغ ما للشرطية والقوالب والعبارات . . . وقد تعمق الاحساس بالاغتراب في العالم الرأسمالي في مرحلته الاخيرة . ان هذا الاحساس - «اهدار الوقت» - اصبح في مركز الادب الذي يتلخص جوهره في حوار العزلة والرمب تجاه نتائج التطور الرأسمالي ، وعدم الثقة بايجاد اي مخرج ، والنقد المباشر وغير المباشر ، ولكن بلا اي نفي للنفي» .

مادم الامر كذلك ، فان نظرية «الواقعية بسلا ضفاف» تصبح في خبر كان . ان الارتقاء الى حالة نفي النفي في عصرنا هي فقط في امكان الفنان الذي يتقبل الثورة الاشتراكية ويصمد في مواقفه . ان نفي النفي لا

يعني تجاوز حالة الغربة وحسب ، وإنما الدفء عن التل
الاشتراكية الإيجابية وتحقيقها .

الارتقاء إلى مستوى نفي النفي قضية صعبة .
صعبة ولكن ضرورية . وهذا ما يؤكد أفضل فناني
العالم المعاصر عبر تجربتهم .

لنأخذ البير كامو . أنه يطرح موضوعه الاغتراب
« في الأجبن » ، كما يقال . وهكذا يسمى عمله البرنامجي :
« الغريب » . غريب عن العالم ، غريب عن كسل الناس
وغريب عن نفسه .

« في المساء جاءت ماريا وسألتني عما إذا كنت راقيا
في الزواج منها أم لا . أجبته أن الأمر سيان لي ، لكن
بإمكاننا الزواج إذا كانت هي تريد ذلك . لقد أجبته ،
كما كنت أجبها دائما ، بأن ذلك ليس مهما ، لكنني ، بلا
شك ، لا أحب . فسألتني : « لماذا تريد الزواج مسمي
أذن ؟ » ، فأجبته بأن ذلك ليس مهما على الإطلاق : إذا
رغبت هي ذلك بإمكاننا الزواج » .

تجري الأحداث في الجزائر - البلد الغريب .
ميرسو - الموظف الصغير ، الفرنسي الأصل ، يقتل
عريبا بالرصاص . وهو نفسه لا يفهم كيف وقع الأمر ،
ويعتبر الموضوع مجرد صدفة . اللذيق يقع على الشمس ،
شمس إفريقيا التي أفقدته السيطرة على نفسه . لقد
خيل إليه أن العربي المضطجع على رمال البلاج اللتبهة
كان على وشك مهاجمته بالسكين . واطلاق النار من
مسدسه كان دفاعا عن النفس وحسب . هكذا خيل
إليه . وفي هذا كانت تكن الحقيقة . فقد ارتكب جريمة
دون سبق أصرار . وفي نفس الوقت كانت تلك جريمة
ليس لها ما يبررها على الإطلاق . أن تقتل أو لا تقتل
إنسانا - ليس الأمر سواء ؟ كان بإمكان ميرسو تجنب
العقاب . لكنه امتنع عن ذلك . فما الفرق بين أن تكون
معاقبا أو لا ؟ وادين ميرسو في نهاية الأمر .

أنه جالس في السجن . وهو يفكر كما يلي : « لقد
سارت قضيتي » « حسب الأصول » ، كما عبر عن ذلك
القاضي . أحيانا كنت أتائق وراء الحديث عندما كان
يصبح أكثر عمومية كنت أتفلس الصعداء . ففي تلك
الساعات لم يكن أحد يفضي مني . كان كل شيء طبعيا
جدا ، والأمور تسوتى وتلعب بنظافة ، فيتكون لدي
انطباع أنني « انتمى إلى هذه الأسرة ... » . كنت أنتظر
الزهة اليومية في باحة السجن ، أو زيارة المحامي . وكنت
أحسن التصرف تماما بما يتبقى لي من الوقت . وغالبا
ما كنت أفكر : لو تحتم علي العيش داخل جدد مجوف
أشاهد من خلاله السماء باستمرار ، لاعتدت ذلك أيضا .
تذكر كلمات ميرسو الأخيرة ببطل كافكا . لكن
ما هو مجرد افتراض عند بطل كامو يصبح واقعا عندما
بطل كافكا . أنني أعني قصة كافكا (البحر) التي أشرت
إليها سابقا .

لدى ميرسو أسلاف . وأولهم روكنتان في رواية
سارتر (الغثيان) . أن روكنتان أيضا لا أبالي تجاه نفسه .

وأكثر من ذلك ، أنه توقف عن الإحساس بنفسه
كشخصية . « عندما أقول الآن (أنا) ، فإن ذلك يبدو لي
شيئا عديم المضمون . لقد أصبحت عاجزا عن الإحساس
الكامل بنفسي لكثرة ما أنا منسى . كل ما بقي في من
الواقع هو كائن يشعر بأنه موجود . أنني أتناهب طويلا
وببطء . لست أحسدا . أنطوان روكنتان غير موجود
بالنسبة لأي كائن » .

يرى البيرتو مورافيا إمكانية كشف ماركسي لهذه
الظاهرة الشاذة المسماة بالاغتراب أو السأم : « من وجهة
النظر هذه ، السأم هو اغتراب ونتيجة لانحطاط الإنسان
المتحول من غاية إلى وسيلة . أن الإنسان ، ضمن بنائنا ،
غالبا ما يشعر بعدم تملكه لنفسه ، كما لو كان مباعا
لقوة غامضة لا يعرفها . ولا يستطيع الإنسان إدراك حقيقة
أن هدف الإنسان دائما وبشكل استثنائي هو الإنسان
نفسه ، فيشعر بنفسه « غريبا » ، وعندها يحل السأم » .
من الصعب جدا اعتبار مثل هذا التعريف للاغتراب
ماركسيا . فالماركسية لا تستطيع حصر نفسها في حدود
تفسير شيء ما ، مهما كان هذا الشيء . الماركسية تشير
إلى وسيلة العمل ، إلى طريق تجاوز الاغتراب .

أن الاغتراب مأساة . ولكن المأساة متباينة . كما
أن مختلف الناس ينظرون نظرة مفارقة إلى المأساة
الواحدة .

بطل كافكا لا يدرك دائما حالته المأسوية . أنه يعاني
دون أن يفكر ، في الغالب ، بأسباب معاناته .
وبصور لنا سارتر في « الغثيان » إنسانا يعاني لا من
ظروف موضوعية فقط ، وإنما من إدراكه فقدان (أنه)
الخاصة أيضا .

أما مورافيا ، فإنه يتجاوز ذلك . أنه يكشف لنا
أسباب الاغتراب وفقدان الاهتمام بالحياة ، وحتى
بالنفس . وبطل روايته « السأم » ممثل لجيل كامل . جيل
ترعرع تحت راية الفاشية ، وهذه الرابطة هي التي
استنزفت دماءه . ولكن المأساة الحقيقية لا تكن حتى في
ذلك . ليست هناك مأساة لأنه لا وجود للنضال ، ولا
وجود للنضال ليس لأنه لا وجود للأيديولوجيا بالناس وبالنفس
وحسب ، بل ولأنه لا وجود حتى للاستياء من كونك
مسحوقا .

كامو يصل بالقضية إلى حالة مأساة الفعل .
فبطله ، في البداية ، لا يبالي بأي شيء ، ثم يدخل في صراع
مع مبادئ العالم الذي ينتمي إليه . وتظهر أعراض التمرد
داخل ميرسو أمام المحكمة . إلا أن التمرد الحقيقي يبدأ
بعد مقابلته للنفس الذي يعده بالصلاة من أجله .

« وعندما انفجر بداخلي شيء ما . لا أعلم لماذا بدأت
أعربد . لقد شتمته وطلبت منه أن لا يصلي . أمكنت
بياقته وثوبه . نفثت كل ما كان في صدري بفرح وغضب
... أما أنا فوائق بنفسى ، وأثق بكل الأشياء وأكثر وثوقا
به ، وأثق بحياتي وموتي الذي ينتظرني ... » .

أن تمرد ميرسو هو تمرد في الفراغ ، لكنه ليس بلا

معنى ، لان السلي بدأ يستيقظ داخل ميسو هو
الانسان .

«الطاعون» هو الخطوة التالية في مسيرة كامو .
يكرس بطل «الطاعون» نفسه لخدمة الناس ، ونقسم
اقتناعه بأنه لا ينبغي له القيام بذلك .

يقدم لنا كامو انسانا اما ان يكون قد استيقظ لتوه
للقيام بفعل ، او ان يكون قد سار فعلا في طريق الفعل
الشجاع ، بالرغم من ان ذلك يناقض معتقداته الفلسفية .
الاول ظهر في «الغريب» ، والثاني في «الطاعون» . لسم
يشعر ميسو بالفضاعة بسبب قتله انسانا ، وانما بسبب
اكتشافه انه هو نفسه ليس انسانا كاملا . الغالب ان كامو
كتب «الغريب» تحت تأثير «الجريمة والعقاب»
لدوستويفسكي . الا ان الفرق هائل بين راسكولنيكوف
وبين ميسو . كان راسكولنيكوف يفكر بانقاذ انصام حين
هو بالقياس على رأس المرابية العجوز ، في حين ان ميسو
لم يكن يفكر اساسا باي شيء حين قتل العربي البريء .
ان معاناته لا تقل عن تجربة معاناة راسكولنيكوف . لكن
معاناة ميسو لها سبب مغاير تماما : السبب يكمن لا في
القتل ، وانما في حقيقة انه كان قبل قيامه بالقتل بمدة
طويلة قد كف عن كونه انسانا . اما راسكولنيكوف فانه
يبحث عن طرق المسألة مع البشرية ، اي ان ما يشغله هو
مصير البشرية نفسها . في حين ان ميسو في شغل شاغل
عن اتقاذ البشرية . انه نفسه بحاجة الى من يعيد اليه
صورته البشرية . في «الطاعون» المشكلة من نوع آخر .
فالدكتور رينيه ايضا غريب عن الكل ، بما في ذلك هو
نفسه . وهذا هو اعتقاده الراسخ . لكن الحياة اقوى من
جميع المعتقدات . ان المعتقد بعد ذاته مجرد تأمل
متوحد . اما بالحياة ، فالها جماهير الناس ، انها البشرية
جميعا . ولذا ، فان الحياة تحطم وتفرض اي معتقد اذا
كان لا يخدم مصالح الناس . ان الدكتور رينيه بصفته
وجوديا مؤمنا بعث الحياة ، اعتبر النضال ضد الطاعون
امرا عديم المعنى . ولكن بما انه طبيب ، فانه يقود هذا
النضال . وكان من الضروري ان يكون مع الناس . وكان
يشعر بمسؤوليته تجاه الناس كإنسان وكطبيب .

وينتصر الناس على الطاعون ، فينتهجون ، لكن
الدكتور رينيه يسميهم بالسذج الذين لا يدركون ان
الطاعون يمكن ان يعود في اية لحظة . لقد بقي الدكتور
رينيه محتفظا بآرائه ، وبهذا المعنى بقي ، كالسابق ، امينا
لنفسه . وفي نفس الوقت تربطه بالناس الآن قضية
مشتركة ، هي الانتصار ضد الكارثة العامة .

ان القضية العظيمة لكل ادب عصرنا هي مسألة
الالتزام . كامو يتربط منها الى حد اللبس . بل انه
يطرحها مباشرة . لكن موقفه ، كما نرى ، ازدواجي .

الفن الواقعي وحده قادر على تحمل مسؤولية
قضية عصرنا الحاسمة ، قضية الالتزام .

ان الطرق المؤدية الى الواقعية ليست حكرا على
احد . كامو ، وهو الوجودي المؤمن ، شعر بصلته الوطيدة
مع الواقعيين العظام . فبدون الايمان بالانسان يفقد
الفنان الارضية التي يقف عليها . هذا بينما الوجودية
هي فلسفة عدم الايمان .

للوجودية تاريخها الطويل . لكن فلسفة الوجودية
اصبحت اتجاها ادبيا كاملا في ايامنا فقط . لقد اظهر
عصرنا جبروت الانسان الكلي ، فارتعد الانسان امام هذا
الجبروت ، وشعر بالعجز امام القوى التي اكتشفها هو
نفسه في الطبيعة . الا انه من غير الصحيح تغير انتشار
الوجودية بالاكتشافات العلمية الكبرى لعصرنا . فليست
المسألة مسألة تكنيك ، وانما مسألة البناء الاجتماعي .

ان نزعة ضعف الانسان تبرز في اعمال كتاب غريبن
يتبنون ، عموما ، مواقف واقعية وديمقراطية . لناخذ ،
على سبيل المثال ، هاینريش بيول . في كتابه الموسوم
«الازالت توجد اماكن شاغرة في متحف التحفيات» ، يصرح
بوضوح عن اهتمامه الخاص ، وحتى ولعه ، بالناس
المتضررين جسديا وخلقا . بعض كتابنا يقرء على هذا
الاساس تقارب بيول مع كافكا . هذا ليس صحيحا .
فهاینريش بيول يضع أبطاله في مواقف تجعلهم يصطدمون
بفكرة جريمة المانيا البشعة تجاه البشرية ، وبالمسؤولية
الخاصة لكل فرد الماني .

الفن يدخل في تناقض مع طبيعته الخاصة
بتصويره الانسان لا خالقا ، بل ضحية للتاريخ .

والموضوع الرئيس للمودرنزم هو تصوير ضعف
الطبيعة البشرية ، وعجزها امام قوى العصر المظلمة .
وهنا تكمن الاكتشافات الاساسية للموهوبين من فناني
المودرنزم . وفي هذا ايضا سبب محدودة اكتشافاتهم .

اشار وليم فولكر في خطابه اثناء تسلمه جائزة
نوبل ، الى انه يرفض « قبول فناء الانسان» . واضاف:
وليس من الصعب ، بطبيعة الحال ، القول ان الانسان
خالد ، وذلك لانه ، ببساطة ، لا يختفي من على وجه
الارض ، ولانه حتى عندما ينتهي دوي آخر ضربة من
ضربات جرس الزمان من الصخرة الوحيدة المطلقة ،
بلا هدف ، في احمرار الغروب الاخير ، حتى عند ذلك
سبمع همس ضعيف لصوت الانسانية الذي لا يمدا
لكنني ارفض قبول ذلك ايضا . انني اؤمن ان الانسان
لن يكف عن عدم الاستلام وحسب ، بل وسيمحتفل
بانتصاره . انه خالد ليس لانه الوحيد بين الكائنات
الحية يمتلك صوتا لا يخمد ، وانما بسبب كونه يمتلك
روحا هي القدرة على المعاناة والتضحية والصبر . ولهذا
منحنا الحق في ان ندعم الانسان في مسيرته الشاقفة
نحو الخلود لتتذكر الرجولة والشرف ، الامل والام ،
المعاناة ، الشفقة والتضحية ، وكل ما يشكل المجد
الماضي للانسان .

١٨٧٦ ، وكان قد عاد من ياسايا بوليانا حيث التقى بتولستوي ، الذي كان يعرفه من خمس سنوات ، كتب قائلا : « في ياسايا بوليانا كل التكاثر الانسانية ممكنة عدا واحدة . من المستحيل أن يشعر المرء هناك بالسأم لان مركز هذا العالم هو انسان ما زالت روحه تنمو بشكل مستمر » .

وكتب روناتوف (فيلسوف وناقد ادبي روسي « ١٨٥٦ - ١٩١٩ » - المترجم) في مقال مكرس لذكرى ستراخوف في معرض علاقة الاخير بتولستوي مايلي : « كان يحب فيه تلك الهوة المظلمة التي لم يرها أحد ، والتي ما زالت تتدفق من اعماقها كنوز عديدة .. » . وليس انطباع ستراخوف عن دوستويفسكي اقل قوة من انطباعه عن تولستوي ، رغم ان طابعه مغاير تماما .

« عندما اذكره ، فان ما يدهشني بالذات هو حركة عقله التي لا تخف ، وعطاه روحه الذي لا ينضب . كان شيئا لم يتبلور فيه بعد . لهذه الدرجة كانت المشاعر والافكار تنمو ، ولهذا الحد كانت تكمن في داخله اشياء مجهولة لم يقلها حتى الآن .. » .

وليس هناك معنى لاي كاتب بارز في القرن العشرين خارج تقاليد تولستوي اودوستويفسكي . لكن ذلك لا يعني انه ليس امام القرن العشرين سوى تكرار منجزات القرن الماضي . ان القليل جدا قد قيل حتى الان عن الاكتشافات في اعمال كتاب القرن العشرين الغربيين من امثال رومان رولان وتوماس ما وبروست وهمنفوي وفولكنر وكامو وكافكا . لكن اكتشافاتهم الفنية ، وحتى ابرزها ، لا تصل الى الصعيد الذي بلغته اكتشافات تولستوي اودوستويفسكي ، انهم واقعون جميعا تحت تأثيرهما المباشر .

ان عظمة الادب الروسي في القرن التاسع عشر ، من بوشكين حتى تولستوي وتشخوف ، تكمن في صلتها بالنور الروسية . الادب الروسي هو ادب المعتقد والمثل الثورية العظيمة .

الا ان الثورة ليست مجرد معتقدات عظيمة . الثورة هي فعل عظيم على اسس معتقدات عظيمة . ان العاصفة ، كما قال لينين - وهو يعني قيام الثورة المباشر - هي حركة الجماهير نفسها . وفي عملية العاصفة الثورية ولد ادب جديد ، وتكونت واقعية جديدة سميت فيما بعد بالواقعية الاشتراكية .

انني اعتقد ان بيول ما كان ميعترض على كلام فولكنر ، لكن لكل ادب قومي مهمات حاسمة وعامة وطريقة الخاصية به . ولهذا فان « انسان » فولكنر « الخالد » ليس شخصية من شخصيات بيول الذين يحملون داخلهم المسؤولية تجاه ألمانيا ، رغم ان الشخصيتين تنتميان الى نفس العصر .

ان فولكنر كاتب كبير . ويقارن احيانا بشولوخوف من حيث قوة واولوية الموهبة ، هناك فعلا شئ ما مشترك بينهما . لكن اولئك الذين يقارنون فولكنر بشولوخوف يذهبون الى ابعد من ذلك . انهم يشيرون الى التشبه بين بطل فولكنر وبين غريغوري ميلخوف . فكلاهما ، كما يدعون ، ضائع لا يعرف ما يريد . ولكن أولا ، غريغوري ميلخوف لم يسر في طريق الحقيقة الذي اكتشف امامه . وثانيا ، شولوخوف هو اكبر ممثل للواقعية الاشتراكية ، والذي ترسم واقعيته الحياة في آفاقها الثورية . بينما الامر يختلف تماما بالنسبة لبطل فولكنر ولفولكنر نفسه .

يصف آرنت فيشر فولكنر بأنه كاتب انتقادي لا يرغب في « قبول الواقع » المعين « كواقع معين . وهو ، لكي يفجر عالم العلاقات المتبادلة والتقاليد المتبعة والكليشات ، ولكي ينقل الى جوهر الاشياء ، يختار الحالة المتطرفة ويكشف عن النموذجي في الضروري - ان السكين تقطع ثمرة المدنية ، فيتدفق الدم ، دم غامق بربري . ان ما يجري تصويره هو الا هقلاني وسط النظام ، والعاطفة ، غير المعقولة والمضطربة ، المتنامية بوحشية ، والهزة الناتجة عن الوهم » .

هذا كلام قيل بدقة . ولكن لم يقل كل شيء . لقد اصبح فولكنر واقعا ، الا انه لم يستطع اعلان القطيعة التامة مع المودرنزم .

وبمناسبة مشكلة المودرنزم ، اذكر رواية « الدكتور فاوستوس » لتوماس مان . بطل الرواية موسيقار استطاع تحويل الموسيقى الى حركة اشكال صوتية مختلفة . ولم يبق لديه اي شيء يمكن ان يتقاسمه مع الناس لقد انتفت حاجته اليهم وكان يعرف ان الناس لا يحتاجونه ايضا . كانت تلك نهاية فنان ونهاية فنان ونهاية انسان . لقد نفي كل فن الماضي ، ونفيت سمفونية بتهوفن التاسعة . وتحول الفنان الى مهرج لا يضحك الا نفسه . ان الفن المنفصل عن الناس تحول الى سخرية بالفنان نفسه .

كتب ستراخوف (فيلسوف وناقد ادبي روسي « ١٨٢٨ - ١٨٩٦ » - المترجم) ذات مرة في عام

الاشتراكية

هدف الشعوب الرئيسى ومحط آمالها

بيتر يوسف

بدور السوق الاستهلاكية الواسعة التي تبتلع منتجات الدول الرأسمالية وتستهلكها

لقد استطاعت بضع دول اوروبية متقدمة صناعا ان تخضع لسيطرتها كل بقاع العالم خلال عدة قرون ، وشيدت صروح حضارتها على ركام الجهل والتخلف والعوز والفاقة والجوع الذي انسحب على مئات الملايين من البشر الذين استنزفت المؤسسات الاحتكارية دماءهم وتركتهم واقطارهم في هزال يمنهم من اللحاق بالتقدم العلمي الذي يقفز الى امام بوتائر مذهلة ، سواء في الاقطار الرأسمالية ام الاشتراكية ..

وان اول ثغرة ظهرت في النظام الكولونيالى العالمى كانت خلال الحرب العالمية الاولى التي قامت من اجل اعادة اقتسام العالم بين الشعوب الاقتصادية الكبرى ، وذلك بقيام ثورة اكتوبر الاشتراكية وانتصارها واعلانها لمبادئ انسانية تحقق للبشرية وجودا يرتكز على الكرامة والعزة والمساواة في الواجبات والحقوق ، ومبادئ سياسية تضع بيد اقطار العالم المتخلفة المحروقة اسباب الكفاح من اجل نيل حق تقرير المصير والتمتع بالقيادة الكاملة على ارض الوطن وما في باطنها وما عليها .

وعلى ان القوى الاستعمارية التي انتصرت في الحرب العالمية الاولى اضافت الى « ممتلكاتها » اراضي وشعوبا جديدة كانت بحوزة تلك التي خسرت الحرب ، وبقي العالم خاضعا لسطوة الاحتكارات المستندة الى القوة العسكرية الفاشمة ، فان بركان الثورة العالمية ، السدي فجرت حممه ثورة اكتوبر بمبادئها وبالطريق التي سارت

ان الكفاح ضد الامبريالية وللتغلب على العراقيل والمصاعب التي تضعها الكولونيالية والاستعمار الجديد في طريق الشعوب ، هذا الكفاح الذي يشن بصورة نشاطات سياسية او بصورة كفاح مسلح او بدعج الاسلويين ، لا يمكن فصله عن الصراع ضد التخلف والفقر . فكلاهما وجهان لنفس العملية التي تقود الى خلق مجتمع جديد مرفه وعادل ...

ارنستو شي غيفارا

البلدان النامية ، ا والاقطار المستقلة حديثا ، او العالم الثالث ، مميزات معنى شينا واحدا في الواقع هو ذلك الجزء الواسع الكبير من عالمنا والذي لا يمكن ان يكون جزءا من المعسكر الرأسمالي الذي يتميز بتطور اقطاره صناعيا وتكنولوجيا وبسعة امكاناته المالية والاقتصادية ، كما لا يمكن ان يكون جزءا من المعسكر الاشتراكي الذي يتميز بدوره بتطور اقطاره واختلاف العلاقات الاقتصادية والاجتماعية السائدة فيه عن تلك التي تسود المعسكر الرأسمالي . وهو - العالم الثالث او الدول النامية - رغم تمجزه هذا ، يرتبط باصر وخيوط كثيرة تشده ، او تشد اغلب اقطاره ، بالمعسكر الرأسمالي نتيجة لطبيعة الانظمة القائمة فيها وتعلق اقتصادها بخيوط الشبكة الاقتصادية الواسعة لبلدان المعسكر الرأسمالي وبشكل جزءا ملحقا يؤدي دور المنتج للمواد الأولية والمصدر لها ، يفذي الالة الصناعية الرأسمالية الضخمة بما تحتاجه من هذه المواد ، بالاضافة الى قيامه

عليه ، لم يغت ولم يهدأ . فلقد تصاعد الصراع من أجل الاستقلال في أفريقيا واسيا ، وشهد العالم تسودة الإنسان على الاستعمار وشركائه ومؤسساته الاقتصادية والمسكرية ، تلك الثورة التي تصاعدت بحمية وطاقمة اعظم في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، فانتصرت ثورة الصين وحقت فينتام سيادتها واستقلت الهند وقامت انظمة تقدمية في اميركا اللاتينية ونالت عشرات الاقطار الافريقية استقلالها السياسي ايضا وانتصرت الثورة في الجزائر وتخلصت كوبا من النفوذ الاستعماري ومضت تبني الاشتراكية على ارضها .

غير ان الصورة المشرفة المليئة بعشرات الانتصارات سرعان ما تبدلت باخرى كئيبة حملت النكسات للكثير من الاقطار النامية التي استقلت حديثا . وامتدت الاصابع الاستعمارية تقبض من جديد . وتحت اقنعة مزيفة متنوعة - على عصب الحياة الاقتصادية في هذه الاقطار ، بعد ان استطاعت قوى الردة ان تبعد عن السلطة ممثلي الجماهير الشعبية . وبقي العالم الثالث ، حتى يومنا هذا ، تابعا للمعسكر الراسمالي اقتصاديا ، وبالتالي سياسيا ، يزداد ارتباطه بهذا المعسكر عن طريق التكتلات الاقتصادية التي اقامتها البلدان الراسمالية من قبيل السوق الاوروبية المشتركة وغيرها . ولكن شعوب العالم الثالث - على العموم - تتطلع نحو الاشتراكية كهدف نهائي لها ، وهي تمارس الضغوط المختلفة من اجل دفع عجلة التحولات الاجتماعية الى امام بوتيرة اسرع ، ومن اجل الحد من اندفاع الانظمة البرجوازية القائمة في الاعتماد على الدول الراسمالية الكبرى لمساعدتها على تخفيف المضاعف الاقتصادية التي تجابهها ، هذه الانظمة التي يدفعها خوفها من الاشتراكية الى الارتماقي احضان الاستعماريين وتقديم بلادهم ضحية على مذبح مصالحهم الطهيقة الضيقة .

لن الشعوب ، وفي مقدمتها القوى التقدمية اليسارية ، تريد تغيير المجتمع ، بكل علاقاته ، تغييرا جذريا حاسما وثوريا . وازاء الصراع الحاد العنيف الذي تشنه هذه الشعوب ، وامام تنامي وتوسع وانتشار المطامح والافكار الاشتراكية ، وتزايد الفئات والطبقات الشعبية المؤمنة بها ، تضطر القوى البرجوازية الحاكمة الى مسايرة التيار التقدمي ، احيانا ، حفاظا على مصالحها فتتبنى - زيفا - الاشتراكية ، في حين تكون في سياساتها الداخلية والخارجية عاملا اساسيا في عرقلة التقدم نحو هذا الهدف ، متخذة اشد الاجراءات عداوا للتقدم . وهي تطرح في اناء ذلك شعارات ديمافوجية ترمي من ورائها خداع شعوبها وبقاء انظمتها واستمرار ارتباطاتها بالمعسكر الراسمالي العالمي ، مدعية انتهاج سياسات عدم الانحياز لمنع اقطارها من الاقتراب من البلدان الاشتراكية وبالتالي حجب الافكار والمبادئ الاقتصادية والاجتماعية التي تمثلها تلك البلدان واماقة تطور الحركة الوطنية الداعية الى اجراء التحولات الاجتماعية .

ولكن الحقيقة الواضحة في شتى ارجاء العالم الثالث هي ان مبادئ الاشتراكية قد اسرت جماهير الاقطار التي يتكون هذا العالم منها . فهذه المبادئ تحيي الامل في قلوب ابنائها بما تعكسه من امكانيات في التحرر والتقدم والتطور ، وبالاثلة الرائعة التي تقدمها فتحفز هذه الجماهير على الثورة والتحرر على اعدائها . وهي تحس ماديا بالموامل التي تربطها بالمعسكر الاشتراكي وتبعسدها عن البلدان الراسمالية الامبريالية . انها ترفض ، قبل كل شيء ، ان تبقى بقرعة حظيا تضر الارباح على الاحتكارات الاجنبية على حساب الاممها وماسيها وما تقاسيه من الجهل والامسراض والفقر . وهي تصر ، ايضا ، على ان تكون سيده ارضها وان يكون امر تقرير مصيرها بيدها ، وتدرك ان الاشتراكية هي الطريق والاسلوب والاداة التي توفر لها مجتمعا لا اضطهاد فيه ولا استغلال ، متهدية في ذلك سيماء المجتمع الذي تبنيه مئات الملايين من البشر في اوربا الشرقية واسيا وفي جزء من اميركا اللاتينية . مجتمع المساواة والعدالة الاجتماعية الحققة ، مؤمنة بان طريقها الى هذا الهدف سيكون ممكنا بما يمكن ان تقدمه لها المجموعة الاشتراكية من مساعدات نزيهة غير مشروطة .

ان القوى السياسية التقدمية في الاقطار النامية تدرك ان التحرر الوطني يمر عبر مرحلتين من الصراع . الاولى تتضمن الكفاح من اجل الاستقلال السياسي والثانية كفاح من اجل الاستقلال الاقتصادي الذي يحتوي مهمة اتمام الثورة المعادية للامبريالية والسير في طريق انجاز المهام الاقتصادية الجارية الاخرى كحل مسألة الارض وتحويل ملكية وسائل الانتاج الى الشعب . وهذه القوى تدرك ان التحرر السياسي وحده لا يعني تحررا كاملا من السيطرة الاستعمارية فهذا الاستقلال لا يلغي العلاقات الاقتصادية القائمة على سيطرة راس المال المالي على شعوب البلدان النامية . ولهذا تصبح مهمة اتمام الاستقلال الاقتصادي بالفة الخطورة والاهمية . ان الاستقلال لم يعد يقف - كما تريد البرجوازية الحاكمة - عند حدود مهمات واهمستداف الثورة البرجوازية الديمقراطية . فهذه الاهداف تبقى على التبعة للسوق الراسمالية الامبريالية . ومن هنا تنشأ ضرورة تعميق الثورة وتوجه القوى التحررية نحو دفعها قدما الى التحول للاشتراكية . وتنهج الشعوب في سبل ذلك شتى المناهج والسبل . الا ان الطريق الاساسية - وهذا ما ثبت من جميع التجارب المعاصرة - تبقى طريق اسقاط النظم البرجوازية القائمة .

وان الوجود الاستعماري ، قبل الاستقلال ، منع نمو برجوازية قوية متمكنة . ووجدت في اغلب اقطار العالم الثالث برجوازيات ضعيفة اعاقت السيطرة الاستعمارية اشتداد عودها ، وهي - بعد الاستقلال ، تجد صعوبة كبيرة في استيعاب السوق المحلية ومجابهة

متطلبات تطوير البلاد واستثمار ثرواتها . وبسبب هذا الضعف تعتمد على نفس الجهات الاستعمارية التي كانت تسيطر على البلاد وتخضع مصالحها ومصالح الجماهير الشعبية لرغبات تلك الجهات خوفا من ان يفلت زمام الامور من يدها .

وازاء هذه الأوضاع يطرح البديل نفسه ، ويكون هذا البديل طريق التطور الاشتراكي ويبدأ الصراع من جديد بين جماهير الشعب وقواها التقدمية وبين البرجوازية والاقطاع وعملاء الاستعمار .

ان الواقع المادي للشعوب يبرهن كل يوم على عجز النظام الرأسمالي عن تغطية حاجات الامم وحل المشاكل التي تعترض طريق تطورها وتأمين الرفاه لها . ولا يجدي نفعا ما تقوم به بعض الأنظمة السياسية في العالم الثالث من طرح لشعارات اشتراكية مزيفة . وعلان انتهاز سياسة اشتراكية خاصة بها ! او القيام ببعض الإصلاحات الجزئية البعيدة عن التأثير في التركيب الاقتصادي للقطر وعن دفع البلاد نحو التحولات الاقتصادية . كما لا يجديها نفعا تبني او الدعوة الى انتهاز « طريق ثالث » تصفه بالاشتراكية وتقول انه ليس رأسماليا وليس اشتراكيا ماركسيا . فلقد اثبت جميع المحاولات من هذا النوع خطئ الاتجاه وفشله وخدمنه مصلحة البرجوازية ومصصلحة البلدان الرأسمالية المتطورة التي ترتبط تلك البرجوازية بها . كما اثبت التجارب ان لا طريق اشتراكية غير طريق واحدة هي الاشتراكية العلمية ، بكل التجربة الواسعة الفنية التي كذبتها خلال العقود الماضية وسط العثرات والاختفاء والمصاعب والنجاحات . اما الاسلوب الرأسمالي الذي ما يزال ساريا في العديد من اقطار العالم الثالث فانه لا يؤدي لغیر ازدياد وتفاقم التناقضات الناجمة عن عدم المساواة وعن استغلال الاقلية للاكثية ورخاء تلك الاقلية على حساب فقر الاكثية . وليست بعض الإجراءات ذات الطابع الاشتراكي - كساميم بعض الصناعات في هذه الاقطار - سوى اسهام من الحكومات في التخفيف من العبء المالي الواقع على كاهل البرجوازية المحلية التي تعجز امكاناتها المالية عن انشاء او ادارة صناعات كبيرة متطورة فتقوم الحكومة البرجوازية بانشائها مستغلة هذا الموضوع للدعاية لنفسها والباس خطوتها تلك قناعا من الاشتراكية الزائفة .

ولكن الحقيقة الواضحة التي لا تقبل الدحض

والمستندة الى معطيات الواقع العلمية هي ان الاشتراكية الوحيدة امام شعوب العالم الثالث للتخلص من التاخر وللتحرر من السيطرة الاقتصادية الاجنبية ومن اضطهاد الطبقات الطبقية المحلية . وفي سبيل الوصول الى الاشتراكية تجد الشعوب ان لا مناص من التفضال لانتزاع كل ما اغتنصته هذه الطبقات باعتباره مبررات تعود للشعب واعتباره رسائل وادوات انتاج تساعد على تنمية الاقتصاد الوطني بعد اعادة استثماره واستثمار الممتلكات التي تنتزع من الشركات الاحتكارية الاجنبية ولنفس السبب . ان الصراع الطبقي في اقطار العالم الثالث يزداد حدة بسبب التناقضات الناجمة من بقاء الهيكل الاقتصادي المتخلف والمتجه نحو الحقوق التي تطمح حاجات المستعمرين . ولسبب الاستغلال المزدوج الذي تنرضى له الطبقات الكادحة . ويتخذ هذا الصراع اشكالا تتراوح بين النضالات المسلحة والنضالات العنيفة . وهذا الصراع عامل فعال في توجيه الاحداث في جميع الاقطار ذات النظم الرأسمالية بصرف النظر عن محاولة بعض هذه الأنظمة افكاس وجوده او التغطية عليه لاظهار نفسها حكرمة تمثل كمال الشعب وهي بعملها هذا تتمثل بالنعامة التي قابى ان تنظر الى الخطر المقبل فتتصم راسها في التراب .

وان الصراع بين الشعوب من جهة وبين الاستعمار واعوانه المحليين من الجهة الاخرى لا يمكن ان يتوقف ان التناقضات العميقة التي تسبب الصراع موجودة ولن تزول بزوال السيطرة الاستعمارية الرجعية . وتصرب لنا شعوب العالم الثالث ادوع الامثلة في ظفار وفي الارض المحتلة وفيتنام والفلبين وغواتيمالا وكولومبيا واورغواي والبرازيل وفنزويلا واكوادور وبنما . ويهب الكادحون من الفهود السود في الولايات المتحدة ومن رجال الوفيرمين ومناضلي بورتوريكو وثوار موزمبيق وفينيا بيسارو وانغولا وزيمبابوي وناميبيا وجنوب افريقيا واتيريا وغيرها .

وما ان ينجح المستعمرون في قمع ثورة ما حتى يهب الشعب من جديد يقاتل بعزم وتصميم اشد واعنف . وتقدم النماذج الرائعة لانتصارات الشعوب في كوبا وتشيلي وغينيا وبيرو والمراي اقوى الحوافز لاستمرار الكفاح وتؤكد انه طريق النصر .. طريق انهساء الامم الشعوب ووضع حد لاستغلالها .. طريق تشييد المستقبل باسم السعيد .. مستقبل الكرامة والعزة والرفاه .. المستقبل الاشتراكي .

أهمية برخت لعصرنا الراهن

د. لبري الماري

نجد هذا واضحا ، مثلا ، في الحوار حول برخت في المسرح البريطاني المعاصر . فالمؤرخ المسرحي البارز السيد (الأردس نيقول) يعطي في كتابه « الدراما البريطانية » التقييم التالي لبرخت :

« من الصعب في الوقت الحاضر ان يتكلم اي انسان عن كتاب مسرحيين عظام مثل برخت وأونسكو . غير ان اهتمام الدراما المستمر كان اكتشاف مؤلفين جدد ممن كانوا يبدون للحظة وكأنهم يقدمون الجواب النهائي ولكنهم سرعان ما كانوا يرفضون ... ويطرحون جانباً ... بعد ان تتحسر عنهم لحظات التقدير الخاطفة » (٧)

واذ يتحدث (نيقول) عن ظاهرة ارتفاع اي كاتب للشهرة ثم هبوطه حيث يلفه النسيان بعد انحصار « لحظة التقدير الخاطفة » ، فانه ينسى الواقع الموضوعي الذي تمكسه هذه « اللحظة » : هل هو مجرد نزوة أو تقليعة عابرة أم سمة دائمة للعصر .

غير ان (جورج ديفن) - مؤسس « فرقة المسرح الانكليزي » وأب الانطلاقة الكبرى المعاصرة في المسرح الانكليزي المعروفة بحركة الشباب القاصب - خلافاً لنيقول ينطلق في تقييمه لبرخت من هذه النقطة . ففي نيسان ١٩٥٦ كتب يقول :

« ان (برخت) بالنسبة لكثيرين هو فنان خلاق ذو مكانة بارزة ، لكنه برايم فنان ذو تميز لا يفتقر . ان ما يتفاخى عنه النقاد هو ان مسرح برخت وفنه هما بشكل اساسي وليدا زمانهما ومكانهما . لقد جاء مسرح البرليز انساميل ليسد حاجة ملموسة جداً في زماننا » (٨) .

واليوم وبعد مضي عقد ونصف على هذا التقييم لابد ان نتساءل مجدداً لماذا لا يزال برخت وفنه « يبدان حاجة ملموسة جداً » اليوم ايضاً . بكلمة اخرى هل ان برخت وفنه مهمان بالنسبة لنا ايضاً ؟

برخت يعطي الجواب على هذا حين يحدد الصفة المميزة لمسرحه بقوله : « أردت ان اخذ المبدأ القائل بان الامر ليس فقط في تفسير العالم ولكن تبديله ، وان اطبق ذلك في المسرح »

ولد برتولد برخت في نهاية القرن التاسع عشر ونما مع أهوال الحرب العالمية الأولى وشهد انتصار أول دولة اشتراكية في العالم ، وكوس ، ككاتب ، مسرحياته لفصح القيم والمفاهيم البرجوازية وللمجبهة النازية واكب « مآسي الرايخ الثالث » (٩) وحياة المهجر والحرب العالمية الثانية - لكنه عاش ليشهد ميلاد النظام الاشتراكي العالمي .

وعندما افشحت الحرب الباردة الميدان لسياسة التمايش السلمي في العلاقات الدولية توطدت مكانة برخت في مسرح النصف الثاني من القرن العشرين . ففي عام ١٩٦١ أعطى « الملحق الثقافي الاسبوعي لجريدة التايمس تلخيصاً لسيرة برخت كما يلي :-

« كان برخت كاتباً مسرحياً حثوفاً في الخماسين والعشرين ، وكاتباً عالمياً في الثلاثين ، ومعبوداً في اواخر خمسيناته ، وهو يتحول بسرعة الى مثل أعلى في غيره . » غير ان برخت يوصف ايضاً بكونه « الرائد النظري الأول في المسرح المعاصر » (١٠) و « كأعظم كاتب مسرحي في القرن العشرين » (١١) أو « أعظم شاعر عرفه عصرنا » (١٢) أو « أعظم مخرج » (١٣) - أو ككاتب « يعترف بتأثيره الدائم على المسرح المعاصر بشكل صريح حتى من قبل اعدائه » (١٤) .

كل هذا يؤكد منزلة برخت الفريدة في مسرح عالم القرن العشرين الا انه لا يفسر أهميته لعصرنا الراهن - هذه الأهمية المنبثقة من الرسالة التي يعرضها الكاتب ، أي المشكلة التي يكرس فنه لمعالجتها والتعبير عنها . ولكن عند تقييم أهمية كاتب ما يجب الحذر من الانزلاق في خطأ شائع ألا وهو تجريد مساهمته هذه وعزلها عن مكانها وزمانها . لقد كان برخت بالفعل عرضه لثل هذه التقييمات الخاطئة ، فنظراً لالتزامه السياسي الخاص كثيراً ما يساء تفسير طبيعة الضرورة الموضوعية التي انتجت كيانه الأدبي - أي الواقع الموضوعي الذي يعبر عنه ، وأحياناً تشوه هذه الضرورة الموضوعية ، أو قد تهمل كلياً ، وكان لا وجود لها كل هذا يؤدي في النهاية الى الحيلولة دون الوصول لتقييم صحيح لأهمية برخت لعصرنا .

ان هذه الموضوعة تعبر عن إحدى الصفات الجوهرية المميزة لعصرنا : التبدل . ان عصرنا هو عصر تبدل على نطاق واسع لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية . انه عصر الانتقال من مرحلة استغلال الإنسان للإنسان - الى مرحلة الإنسانية التطبيقية . هذا في الحقل الاجتماعي . أما في مجال العلوم الطبيعية فان عصرنا يمتاز بثورة علمية - تكنولوجية لم تشهد الإنسانية مثيلاً . فقد ابتدأ الإنسان في السيطرة على أعماق الذرة وافتتاح أعالي الفضاء .

ان هاتين الظاهرتين متلازمان لا انفصام لهما . فاستخدام الطاقة الذرية والسيطرة على الفضاء الخارجي مرتبطان بشكل عضوي بالتبدل الاجتماعي فليس إلا الإنسانية الجديدة تستطيع استخدام هذه الاكتشافات لاسعاد البشرية لا لتدميرها . وهكذا فان مسرحاً مكرساً لا يبدل العالم يحتل أهمية بالغة في عصرنا هذا عصر التبدل .

واذ يكرس برخت مسرحه لخدمة التحولات الكبرى الاجتماعية الجارية فانه يربط مسرحه « بتلك القوى الاجتماعية التي تطمح مثل غيرها لأحداث تبدلات كبرى في المجتمع » وهكذا يصبح مسرحه سلاحاً للثورة الاجتماعية في عصر ثورات اجتماعية كبرى .

هذا هو نوع الالتزام الجديد الذي أدخله برخت لفن المسرح . فوافقيته الجديدة هي أكثر جدلية مما سبقها من أشكال الالتزام في الفن المسرحي . لناخذ مثلاً على ذلك مسرحيته الشهيرة « حياة غاليلو »

ان موضوع المسرحية يوحي لنا ، في الوهلة الأولى ، خلاف ذلك . اذ ما الذي يجعل كاتباً ألمانيا يقاوم النازية من منفاه ويكتب مسرحياته في ظلام تلك السنين الصعبة التي سبقت أكبر حرب تدميرية في تاريخ البشرية - ما الذي يجعل كاتباً مثل هذا ان يختار موضوعاً بهذه الفرافرة : تنصل عالم شهر قبل ٣٠٠ عام عن اكتشافه العلمي ؟ اهو اهتمام برخت بالعلم ، أم هل هي حاسة التمكن لدى الموضوع بالذات لمستقبل لاحق ؟ ان هذين الأمرين مرتبطان ببعضهما . ففي كونهما حيث كان برخت يقضي جزءاً من فترة المهجر الطويلة ، كانت هناك جماعة صغيرة من العلماء منهمكة بأبحاث تتعلق بتركيب المادة . ومعروف أيضاً ان برخت لم يكن بعيداً عن أوساط هؤلاء العلماء . وهكذا سرعان ما أدرك بتمامه معهم الطاقات الهائلة - وفي الوقت نفسه المخاطر الماحقة التي ستقدمها هذه الأبحاث للبشرية .

هذه باختصار هي الرؤيا التي عبر عنها برخت في مسرحية « حياة غاليلو » ان أهمية الموضوع الذي تعالجه

المسرحية لم تبرز بكل أبعادها إلا بعد مأساة هيروشيم - التي تلت كتابة المسرحية بعدة أعوام . في المسرحية ينتقد غاليلو نفسه مؤكداً مسؤولية العالم الاجتماعية بقوله : « انا كعالم كانت أمامي فرصة نادرة ... » وبعد تفجير القنبلة الذرية اتخذ هذا القول فجأة أهمية معاصرة كبرى عندها فقط انضحت بجلال علاقة المسرحية بقضايا العصر الراهنة - مسؤولية العالم الاجتماعية .

ان هذا الشكل الجديد من الالتزام الاجتماعي جعل برخت لا يقف في مسرحيته هذه عند التأكيد على ضرورة استخدام الانجازات العلمية لفائدة البشرية وليس لتدميرها - هذا الشعار الذي كان برخت سباقاً لرفعه في المسرح قبل ان يرفع في الميدان السياسي - بل ان يضيفه بعداً آخر ، أعمق وأكثر جدلية حول مسؤولية العالم - وبالتالي الفنان - الاجتماعية . ففي سني حياته الأخيرة كتب معلقاً على موضوع هذه المسرحية فقال :

« نستطيع ان نعتبر جريمة غاليلو بكونها الخطيئة الأولى في العلوم الطبيعية الحديثة . وذلك لان غاليلو حول علم الفلك الجديد - هذا العلم الذي اهتمت به طبقة جديدة (البرجوازية) واعتبرته سلاحاً في الثورة الاجتماعية لعصرها - الى علم (نقي) معزول تماماً » (٩) هذا بالطبع هو موقف صريح ضد تحويل العلم او الفن الى فعالية « مجردة » وبالفعل فان مسرح برخته الجديد هو أبعد ما يكون عن التجريد ، فهو وثيق الصلة بزمان ومكانه ، وهو مثل كل شيء سلاح في الثورة الاجتماعية المعاصرة . وهنا بالذات تكمن أهمية مسرحية الثوري لعصر ثوري كعصرنا .

ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية وميلاد النظام الاشتراكي العالمي أصبح مبدأ التعايش السلمي بين النظامين الاجتماعيين العالميين (الرأسمالية والاشتراكية) « ضرورة موضوعية » .

وهذا يعني ان الصراع الأيديولوجي يتخذ شكل « سباق بين طريقتين » أو بتعبير أدق نزاع حول منازية النظامين الاجتماعيين ... بينما تقف فيه الجماهير نفسها حكماً (١٠) بين الطرفين ، لم تختار بوعي كامل أفضلهما .

ان مسرح برخت الذي يهدف بالجوهر الى تدريب « أطفال عصر العلم » على اتخاذ موقف نقدي بناء في تعاملهم مع الحياة ، مثل هذا المسرح يحتل ازاء هذه « الضرورة الموضوعية » الجديدة أهمية حيوية خاصة . ان مسرح برخت ، « يخدر أطفال عصر العلم ، المتفائلين ، ويحولهم الى كتلة مسحورة هامة وساذجة » . بينما يحاول مسرحه تدريب الجمهور على استنارة متعة جديدة على استنارة متعة مماثلة من اتخاذ موقف نقدي في الحياة من ممارسة « المواقف النقدية » داخل المسرح وهكذا يعتاد

المعاصرة لبعث الحياة في النظم الفكرية للقرون الوسطى والبحث عن « مطلق » جديد ، نرى انعكاس ذلك في الأدب المسرحي بما يسمى مسرح اللامعقول (الأيزرد) . ففي بداية الخمسينات أعلن (أوجين أونكو) الحرب ضد الالتزام في الأدب لقد شن هجومه ضد الأدب البرخسي بالذات داعيا للاستعاضة عنه بادب « نقي » لا ملزم لا يهدف إلا إلى الأفادة . فتبعنا لاونكو بعب « التخلي عن كل أيديولوجية وعن كل هدف » ، وتبرير ذلك من وجهة نظره « فشل كل النظم الاجتماعية في القضاء على آفة البشر ، وعدم استطاعة أي نظام سياسي أن يحررنا من ألم الحياة ومن خوفنا من الموت أو من تعطشنا إلى المطلق » (١٢) .

من الواضح أن مثل هذا الموقف يتسم بالياس والتشاؤم والتعجيز ، وينطلق من الاقتناع بعدم جدوى تجربة البشر التاريخية . فالحق ، هنا ، يصعب مبدأ زليا مطلقا لا انعكاس منه . مسرح اللامعقول إذن يعبر عن تراجيديا مأساة الضياع لاختفاء اليقين المطلق في النصف الثاني من القرن العشرين .

وهذا بعد ذاته تأكيد جديد على أهمية برخت لعصرنا الراهن . فعند الثلاثينات كان برخت قد تحدث عما أسماه « فن العين الخارجية » وتقضيه « فن العين الداخلية » . أن هذين الشكلين يمثلان الاتجاهين الأساسيين اللذين حاولا منذ نهاية القرن التاسع عشر أن يتخطيا حدود مسرح الطبقة المتوسطة ، وأن يعكسا على التوالي عمليات العالم الخارجية (العين الخارجية) والعمليات الباطنية للذات (العين الداخلية) .

تبلور الاتجاه الأول في المسرح الملحمي ، أما الثاني فقد وجد تعبيره الأقوى ، في النصف الثاني من القرن العشرين ، في مسرح اللامعقول . وحيث يهدف المسرح الملحمي إلى تزويدنا بالمعرفة عن جوهر العمليات الأساسية التي تكمن في بواطن الظواهر الاجتماعية ، فإن هدف مسرح اللامعقول تقديم « انعكاسات للتناقضات الباطنية في عالم الذات » (١٣) .

أن هذين الاتجاهين يمكن أن يشكل واضح السمة المميزة للصراع الأيديولوجي الراهن . أنه صراع بين نظرتين : نظرة الإنسان العلمية الجديدة ، تتحداها النظرة الغيبية الجديدة . وكشأنها زليا فإن النظرة الغيبية تهدف بالجوهر إلى جر الإنسان نحو المعميات بقصد تعجيزه والحيولة بينه وبين تبديله للعالم . لذلك تبعا لوقف الإنسان اجتماعيا يتوقف اختياره بين النظرتين : فالصلح الاجتماعي سيجد في مسرح اللامعقول المعميات التي تنتشر الضباب في مسيرته الثورية . لكنه في المسرح

عومما . أن برخت يدعو أطفال عصر العلم هؤلاء للانتقال من حالة القبول السلبي إلى نقضها : عليهم أن يطوروا نظرة فاحصة مثلهم بذلك « غاليلو العظيم ونظرته الفاحصة لحركة الشاندلير » لقد استغرب غاليلو من حركة الشاندلير البندولية وكأنه لم يكن يتوقعها ولم يفهم سبب حدوثها . وبالذات بسبب هذا الموقف الفاحص المستغرب استطاع أن « يتوصل إلى جوهر القوانين التي تتحكم فيها » . انطلاقا من هذا المبدأ نستطيع أن نفهم وظيفة « فن التغريب » في مسرح برخت . لقد طور برخت هذا الفن معتبرا مثل هذا الموقف شرطاً لا بد منه لتحرير « الظواهر الاجتماعية من كينونتها المألوفة التي تحميها من تفهمنا لها اليوم » . فإن شئنا فهم ظاهرة اجتماعية ما ، يجب أولاً تمزيق برقع « الألفة » الذي تلتف به . يجب أن ننظر لها كشيء غير مألوف ، شيء « غريب » . وهذا بدوره يساعدنا على تفهم جوهرها ، وبالتالي التحكم في قوانين سيرها والسيطرة عليها . لذلك يمكننا القول بأن مسرح برخت هو بالجوهر ساحة تدريب يشجع فيها أطفال عصر العلم على ممارسة عملية « نقد العالم وتبديله بالشكل الذي يحلو لهم » أن مسرحه يساعدكم كي يتكسبوا هم أيضاً النظرة المتجردة التي يراقبها عالم ما الظواهر التي يريد دراستها . أن اكتساب مثل هذه الميزة سيجعل كل فرد من جمهوره حكما كفوا ذا نظرة فاحصة نافذة - وبمساعدة أخرى يساعد الإنسان كي يصبح حكما واعيا مفعلا في ميدان التنافس السلمي بين النظامين العالميين . لذلك فإن برخت ومسرحه يتمتعان بأهمية معاصرة عالية ، لأنهما يساهمان في تدريب إنسان هذا العصر كي يتدقق لذة اتخاذ موقف علمي من الحياة . وحيث تحاول الرأسمالية إطالة عمرها في هذه المنافسة السلمية ، وذلك بإخفاء الجوهر الحقيقي للعلاقات الاجتماعية التي تميز نظامها - علاقات مستغل ومستغل - فإن مسرحا يساعد المرء على كشف القناع عن الماكنة الحقيقية التي تسيطر المجتمع يتمتع ، تبعا لذلك ، بأهمية صميمية دائمة .

وإن تطبيقي الطريقة العلمية في نطاق المجتمع ، وما نتج عن ذلك من تحولات كبرى في الانتقال - عالميا - من الرأسمالية إلى الاشتراكية ، أدى بالضرورة إلى ازدياد حدة الصراع الأيديولوجي في عصرنا الراهن . فانتصار النظرة العلمية في حقل الطبيعة والمجتمع يعني إصابتها النظرة الغيبية التقليدية بالأفلاس ، لأن تبديل الإنسان - والعالم - لا يمكن في إصلاح الإنسان لذاته والنظر لداخل نفسه للبحث عن حلول اجتماعية جذرية ، بل يكمن في تفاعل الإنسان مع العالم المحيط به وتأثيره عليه . وهكذا يبدل الإنسان الواقع ليبدل نفسه . وحيث تتسم « الأيديولوجية البرجوازية بكل مظاهر التشاؤم واللاعقلانية والمذاهب للنظرة العلمية المالية » (١٤) ، كما في المحاولات

المخفي سيجد البوصلة الهادية نحو التحولات الاجتماعية الكبرى .

وان احد المفاهيم الاساسية لمسرح برخت - كون الانسان هو الذي يصنع مصيره بنفسه - هي انعكاس ايضا لعالم مثل عالمنا لم يعد فيه موقع للاوهام الاسطورية والفبسية . يقول برخت انه في عالم هكذا « لن نستطيع بعد ، الآن ، وصف الانسان بكونه مجرد ضحية تحت رحمة محيط مجهول لا يتبدل ... ان عالم اليوم ... لا يمكن وصفه الا كعالم يمكن تبديله » (١٤)

ان نظرة برخت هذه ترفض التدخل القدرى في التاريخ البشرى . فالانسان هو الذي يخلق تاريخه . ولكن هذا الخلق هو بالطبع ليس اعتباطيا وانما يستند الى ظروف متوارثة من الماضي . وهكذا فان العملية التاريخية ، عملية نشوء وتطور الانسان بما في ذلك مستقبله ، ينظر لها على اعتبار انها من صنع الانسان ذاته . فمن خلال تفاعل الانسان مع العالم استطاع ان يطور نظاما فكريا وحيا يمكن له بواسطة معالجة ذلك العالم بالذات . مثل هذه الموضوعية تفترض اساسا ان العالم قابل للمعرفة وان الانسان قادر على معرفة العالم . معنى ذلك ان هناك نماذج او انظمة عامة تحدث الظواهر الطبيعية وفقا لها ، وان الانسان قادر على معرفة الطبيعة وتفهمها عن طريق التجربة المباشرة - رغم انها على درجة

لا تنتهي من التعميد وتتطلب مستويات لا تنتهي من الفهم . فكما يقول العالم الشهير (البرت انيشتاين) « ان الاله حاذق ولكنه غير خبيث » ... « انه لا يلعب النرد مع العالم » . غير ان الذين يعارضون عملية تبديل العالم يرفضون هذه الموضوعية - اي يرفضون قبول مبدأ معرفة العالم . ولذا فهم يصورون « العالم الخارجى كسر ازلتي لا يمكن للفكر والمنطق اختراقه » فاللاعقلانية تصبح « مودة دارجة » ، اما الكون والحياة فلا معنى لهما ويبقى الفكر الانسانى عاجزا عن فهم الواقع الموضوعى ، وبالتالي عن احداث اي تبدل فيه .

وحيث يقف برخت في خدمة اطفال عصر العلم ، ممن ينفون احداث تحولات اجتماعية جذرية معتبرا مصير الانسان ذاته ؛ يحتل مسرحه اهمية عضوية بالغة فسي مجتمع هدفه احداث تبدلات جذرية كبرى . ان مسرحه هو سلاح للثورة والتبدل في عصر التحولات الثورية الكبرى ، ومسرحه هو سلاح الانسان الجديد - هذا الانسان الذي شعر من ساعديه كي يصبح هو « سيد الطبيعة الواعي والحقيقي » .

لهذا كله تبقى مكانة برخت ازلية ؛ ويبقى مسرحه يخدم ضرورة موضوعية آتية .

انه باختصار مهم لمصرنا .

- برلين -

(١) عنوان مسرحية لبرخت "Fear and Misery of the Third Reich" +

+ Grossvogel, David: "Four Playwrights and a Postscript", New York, 1962, الصفحة (١٧٧)

(٢) (آرثر آدموف) كما يقتبسه (مارتن اسلين) في دراسته عن مسرح الاممبول : الصفحة (١٥) "The Theatre of the Absurd", London, 1966.

(٣) (مارتن اسلين) في المانيستر جارديان : ٢٤-١١-١٩٥٩ .

(٤) مجلة انيكوانتر : العدد ٢٤ (١٩٥٦) ، لندن . مقالة لبرخت لوي بعنوان "of Poor Bert Brecht".

(٥) مجلة المسرح العالمى (World Theatre) العدد ١٥ رقم ٢٤-٢ باريس ، ١٩٦٦ .

(٦) Nicoll, Allardyce British Drama, Lond, 1962 الصفحة (٢٢٧)

+ Devine, George: The Encore Reader, London, 1965, الصفحة (١٨)

(٧) برتوك برخت : « ملاحظات حول مسرحية (حياة غاليلو) » ،

الطبعة الانجليزية ، المؤلفات المسرحية الكاملة ، الجزء الثامن ،

برلين وفابجار ، ١٩٦٨ ، الصفحة (١٩٩) .

(٨) اسس الماركسية - اللينينية ، الطبعة الانكليزية ، موسكو

١٩٦٢ ، الصفحة (٦١٩) .

(٩) (اوجين اونسكو) في الاوبرا : ٢٩-١٩٥٨ .

Eselin, Martin: "The Theatre of the Absurd", London, الصفحة (١٩١) 1966,

(١٠) برتوك برخت في مجموعة كتاباته النظرية ، الطبعة الانكليزية

"On Theatre" لندن ، ١٩٦٤ ، الصفحة ٢٧٤ .

بول ايلوار

من أفق العزلة إلى أفق كل الناس

ترجمة: كاظم السلطاني

بقلم فيلكوفسكي

انضم بول ايلوار إلى حياة الخنادق الحربية في سن النضوج ، شأنه شأن معاصريه من الجيل الضائع الذين ذهبوا إلى البيوت ، وبصموبة خلعوا ملابس التلمذة ، وببد مرتعشة ارتدوا المعاطف العسكرية التي كانت أطول من قاماتهم .

في ١٤ أكتوبر من عام ١٩١٤ بلغ بول ايلوار من العمر ١٩ عاما ، وفي الأسبوع الأول من بلوغه سن الخدمة العسكرية تسلم أمر التنبئة ليتحقق بالحدى فرق المشاة العاملة في الجبهة الفرنسية مع ألمانيا . لقد جمعت له أمه امتعته ، وكل ما يحتاجه المجند في كيس عسكري مع ثلاثة كتب ، ومثل هذا الكيس قد تسلمه كل خريج من المدرسة المسائية المسماة « كوليرا » التي يدرس فيها ، عندما حضروا مكان التجمع العسكري . إن حزن الأهل على المجند الجديد لم يكن كبيرا بالرغم من تلك الطفولة المذلة التي عاشها في مدينة « سان ديني » حيث عمل والده محاسبا ثم مارس أعمالا حرة أخرى ، استقر بعدها مع عائلته في باريس .

بدأ اندفاع بول ايلوار نحو الأدب في مرحلة الدراسة المتوسطة ، وفي هذه المرحلة أصيب بمرض السل ، وأرسل إلى مصحات سويسرا للمعالجة ، وقضى فيها عاما ونصفا يعاني من هذا المرض . وفي الصباح التقى بفتاة روسية كانت مريضة معه ، وتدعى يلينا ديمتروفيغا التي جاءت عام ١٩١٧ إلى باريس من بطرسبورج لتصبح زوجته .

في خلال هذه الفترة طبع بول ايلوار مجموعتين شعريتين ، وهذه المحاولة كانت بداية طريقه الإبداعي ، لأنه أراد أن يجرب موهبته « لكن الشاعر أثلف المجموعتين بعد عام من صدورهما .



هذا العالم الوحشي الغوضوي الذي من حوله ، وأدرك من هو المحق ، ومن هو المجرم في هذه الحرب ، حيث قال « هناك شخص مسؤول أمام الحياة ، وهذا الشخص نحن ، والآخر مسؤول عن الموت ، وهؤلاء هم الأعداء الوحيدون لنا » .

لقد أصبح مصر هذا الجندي البسيط والشاعر الحالم في هذه الحرب الطاحنة سيرة ذاتية له تحدث عنها في أول مجموعة شعرية له المسماة بـ « الواجب » التي طبعها صيف عام ١٩٦٦ ، وبعد سنة من صدورهما أصدر مجموعته الثانية تحت عنوان « الرعب والواجب » ، وفي هذه المجموعة الثانية استطاع أيلوار أن يكون له صوتا حقيقيا خاصا به .

كتب الشاعر المجموعة الثانية أثناء قيامه بالواجب العسكري ، وفي فراشه ليلا أثناء النوم بين اثنين الجرحى وهي عبارة عن معاناة ذاتية مرة من الحياة ، وخاصة حياة هؤلاء الجنود الموزعة بين الواجب والرعب المصري ، كما أنها لم تكن كلمات ثقيل عشا ، ولكنها معاناة حقيقية عاشها الشاعر عن قرب ، وأخرجها من أعماقه المملوءة بالآلام ، فاعترافاته هذه كانت دائما صادقة ، وذات معنى عميقة عكست مزاجه وآله ، وهبرت عن حقيقة الحياة العسكرية اليومية على الجبهة :

منذ تنتظر أيها المجوز ؟ يجب أن تنام الآن
فالخمرة يجب أن تسكب لتقدس اللعب
انزع السلاح واخضع الأحزمة
وستظل تطويها منك حتى الصباح
لأن الأفرش مملأ بالوحوش

يختلف هنا أيلوار بشعره عن الحياة اليومية من غير من الشعراء منذ بداياته الشعرية الأولى ، ونجد ذلك الاختلاف واضحا تماما في مجموعته الثانية « الرعب والواجب » التي كتبها باسم مستعار بصورها التفصيلية عن الحياة العسكرية اليومية ، وهذه الصور ليست لمحات سطحية عابرة ، ولكنها هزات إدراكية تدعو للتأمل والتفكير ، لأنها عبرت عن الحياة العادية البسيطة للجنود من خلال ذاتية الشاعر كشاهد ومشارك في الأحداث التراجيدية اليومية لهؤلاء الناس الذين وضع بأيديهم السلاح وألقي بهم إلى الموت في هذا المستنقع القذر ، لأنهم لا يعرفون من أجل من يموت التلاميذ الصغار الذين علمهم أساتذتهم بأنهم يجب أن يموتوا من أجل الحضارة ، والإنسان ، لكن تكشف لهم في النهاية بأن هذه الحضارة هي البربرية بحد ذاتها ، وقد وصف أيلوار هذا بقوله « أن طريق العسكرية هو طريق الدموع والدم » .

رغم هذه الحياة القاسية الجافة التي أبدت الشاعر عن الطبيعة وجمالها ، وقتلت فيه كل ما اختزنه في أعماقه من رقة وسعادة وأمل لم ينس أحيانا رفته وعذوبته

حصل أيلوار في البداية على اعتراف رقيق مملوء بالنكات المرحية بموهبته الشعرية من والدته وخطيبته ، وكان الاعتراف من بين الأصمائل المشجعة التي أحاطت بالشاعر في البداية ، وقد امتاز شعره في هذه المرحلة بتشبهه بالصور الخيالية والعاطفية والصور اليومية من حياة التلميذ المرح الذي يمر عنها بمختلف الأشكال الشعرية ، وهذا ما قاله المقربون للشاعر عن تجاربه الأولى التي وصلت اليها من تاريخ حياته في تلك المرحلة ، ومن مذكراته المكتوبة ، فأصبح لدينا سهلا تصور مظهر هذا الشاب الضيف البنية الذي عاش وسط حياة تحيطها العناية التامة . فهذا الشاب النحيف القامة الرقيق الشاعر كان صيادا نهما للكتب يقرأها بتفهم ، ويكتب الشعر دون الحاجة إلى الكتابة بأسماء مستعارة ، لأن موهبته كانت في تلك المرحلة مكتملة ، ولكنها كانت تحتاج إلى الشجاعة والمواجهة .

تعرف بول أيلوار على المسؤولية والعمل خلال سنة من إرساله إلى إحدى المستشفيات العسكرية الموجودة في مؤخرة الجيش ، ليعمل كمساعد في فرق الإسعاف حيث التقى هناك بالجنود الجرحى ، وسيطرت عليه الكتابة والحزن ، لأنه أصبح لا يطيق المناظر البشعة للانسانية للحرب ، وعبر عنها برسالة بعث بها إلى والديه يقول فيها « لم تعرف هنا غير الكتابة ، ولم يبق شيء في أعماقنا يسمى السعادة سوى الدموع والآلام » .

أخذ إيمان أيلوار بالحياة يتزعزع ، وأخذت الأرض تمور تحت قدميه ، وسعى يشتي الوسائل لكي يحتفظ بثباته الروحي والنفسي « فأتجه نحو الدين لعله يجد فيه سلواه وعزاءه » ، وقد أزعجت حالته هذه والده بسبب تدهور وضعه الصحي ، والنفسي .

أن صحته التي تدهورت يوما بعد يوم ، وكذلك الضعف الذي يعانيه سببا له كل هذه الإحزان ، وأشعراء بين نزلاء المستشفى بالقرب ، وكتب إلى والديه الرسالة تلو الأخرى يث فيها تغامر المرض عليه ، وشكواه من الحياة ، وآله من وضعه في مؤخرة الجيش التي عبر عنها بقوله « أن وضعي أمام هؤلاء الجنود الشجعان والناس الحقيقيين مخجل لأنني أعيش في مؤخرتهم » .

أن الأمل الذي راوده في الحصول على جسم صحيح هو الطريق المؤدي إلى انتفاذ من وضعه المضطرب ، وقام بعدة محاولات متواصلة للحصول على تقرير طبي يؤكد سلامته من المرض ، ويسمح له بالاشتراك في الحرب مع الجيوش الفعالة على الجبهة ، وفي النهاية حقق أيلوار ما أراد ، وحول إلى أحد أفواج المشاة الفعالة ، ولأول مرة يتعرف على الجبهة والمعارك الدائرة فيها لا كمساعد في فرق الإسعاف ، وإنما كجندي مقاتل يبيده السلاح . وهنا وفي هذه السن استطاع أيلوار التوصل إلى فهم

الفاظه وابتساماته التي تشبه ابتسامات الاطفال. فالحياة السلية الهادئة الدافئة تذكرها ايلوار ، وكذلك تلك الالام الطفولية التي لعبها مع زملائه في المدرسة والشارع أصبحت تعيش معه في كل زاوية من زوايا قلبه ، فأخرجها قصائد انسانية رفيقة تغني بالسعادة والحب والاحلام .

هذا الاسلوب الشعري الايلواري الذي جمع بين الحزن والفرح وبين التماسه والخوف والسعادة والالام ، قد ميز الشاعر واعطاه شخصية لا يلتقي بها مع الاخرين .

لقد عبر ايلوار عن سخطه وكرهه للحرب وماسيها اصدق تعبير بقوله « الانسان لا يولد ليكون محساربا ، ولكنه ولد ليكون سعيدا مع زوجته واطفاله » . فهذا الشاب الذي لم ينبت له شارب بعد والذي ترعرع في وسط دافئ حنون ، قد وضع مباشرة في الخنادق الحربية ، وانتزع من مقاعد الدراسة دون ارادته ، فكان هذا الحدث اول تعرف له على التاريخ المعاصر وماسيه الدموية ليس بواسطة الكتب ، ولكن بالرؤية والمشاركة الفعلية ، وتعرف ايضا على مأساة الحرب كحقيقة مرعبة ومدمرة . أن جديته في الحياة هي التي دفعت له هذه المشاركة والتعرض للمخاطر ، لانه منذ البداية التزم مسؤولية الحياة ، وظلت تلك المسؤولية هي السؤال الوحيد الذي يلح عليه ويقلقه ، لشموه بغريته في الحرب وعالمها ، وغير عن ذلك بقوله « هل تعرف الى اين نسير ، وهل نحن احرار وسعداء ام نحن كالشجرة التي قطعت من جذورها » .

هكذا كانت حرب ١٩١٤ العالمية في عيون واعماق ايلوار ، ولكنه خرج منها ثابتا صلبا رغم الهزات العنيفة التي تعرض لها ، واقتدته ايمانه بالحياة احيانا . فحمل آلامه عنها مثل يرميوس ، ولم تندثر احلامه وسط ذلك الخراب ، لان حبه للمستقبل كان عميقة ، عمق تعلقه بالحياة وايمانه بالانسان . . .

الحرب هي النار التي تلتهم كل شيء ولا تترك غير الخراب والرماد ، وكانت الاساطير القديمة قد صبرت عن الحياة ووصفتها بالنار ، وظل الناس يتداولون هذه الاساطير ويستفدون بها من عصر الى عصر وخاصة في الادب .

عاد ايلوار الى هذه الاساطير وتناولها في شعره ، غير متأثر بما قراه عنها في طفولته ، لانه عاش الحرب كحقيقة ماثلة امامه ، وامام جيله الذي ايقظته اصوات مدافعها واتهمت قسما كبيرا من ابنائه .

فرمز النار الذي تحدث عنه ايلوار في قصائده ، ليس هو اللهب والدفع والموت ، وانما هو تلك الشعلة المضيئة التي تخدم الانسان في حياته ، وهي الوسيلة للكشف عن سر هذا الوجود الذي نعيشه ، لقد عاش هذا الرمز فترة من الزمن في مخيلة الشاعر ، رغم الكوارث التي شاهدها في الحرب .

بعد عودة ايلوار من الجبهة أخذ يبحث عن الحقيقة في الحياة التي كان قد فقدتها عندما كان جنديا ، وكانت تلك الحقيقة اللعنة الى عالم بلا حرب ، كما سيطر عليه أمل في ان الحياة ستولد من جديد مع هؤلاء الاطفال الذين لم يروا بشاعة الحرب وويلاتها . وقد عبر ايلوار عن ايمانه هذا بقصيدة كتبها عشية الاحتفالات بانتهاء الحرب عام ١٩١٨ وذيلها باسم مستعار . وكانت بعنوان « قصائد من اجل السلام » عبر فيها عن افكاره هذه :

اعمل . . .

العمل هو اصابعي العشر

العمل هو رأسي

العمل هو الالهة الجبارة

هو الحياة وامل كل يوم

هو اوبرا الحب

اعمل . . .

في هذا المقطع من القصيدة الطويلة يبدو ايلوار ليس كما عرفناه متشائما ، وانما بعلا قلبه الحب للحياة والعمل ، وتزخر في اعماقه الآمال المريضة عن المستقبل والانسان والحضارة ، فاعمل لديه هو رمز البناء والحياة . لذا فهو عكس معاصريه من الشعراء الذين اصابهم اليأس والتشاؤم ، فالحرب بالنسبة لايلوار كانت عبارة عن درس تعلم فيه رفض القسوة ، وقربه من الواقع الحقيقي للحياة .

لقد كتب بعض الكتاب ممن عاشوا في الخنادق الحربية على جبهات القتال مثل الكاتب الفرنسي هنري باربوس عن حقيقة الصراع العنيف القائم انذاك بين الدول الاستعمارية وفصح اهدافها الاستعمارية بروح ثورية ، وطالب هو وزملاؤه القوى الخيرة في العالم لرفع اصواتها لوضع حد لهذه المجازر الرهيبة التي عبرت عن قسوة ووحشية هؤلاء الاستعمارين ، اما ايلوار ، فلم ينتم الى تلك الاصوات ، بل اختلف عنها كلية ، ومارس عداوه للحرب بالشكل الذي اختاره . اما القسم الآخر من هؤلاء الكتاب والشعراء فقد أعلن تمرده على شكل ثورة روحية على القيم الحياتية ، وتجمعوا تحت شعار الدادية .

وتعرف بول ايلوار بعد عودته من الحرب على الكاتب واللغوي جسان جولان وعلى الرسام ماكس ارنست ، ثم على مؤسسي مجلة « الادب » لويس ارافون ، واندريه بريتون ، وفيليب سوبو الذين كانوا على رأس الحركة الجديدة المسماة بالدادية ، ومن العدد الثالث لشهر مايس من عام ١٩١٩ للمجلة أصبح ايلوار احد العاملين الدائمين في هذه المجلة المعبرة عن روح الشباب المتمرد والمحتج على مجازر عام ١٩١٤ والمجتمعين تحت لواء الدادية .

من تخريب في اللغة وتراكيبها ، والكتاب يمثل خضوعه الفردي لما يفتقده في اللغة دون الحاجة الى الوصفات اللغوية الدادائية لتحديد سلوكه الابداعي في الشعر .
لقد عبرت هذه البداية عن مدى اختلافه مع زملائه الداديين وابتماده من عالمهم الفني الذي بدا لا يقنع ايلوار ، وفي بداية عام ١٩٢٠ اشتد خلافه مع الداديين بشكل مكشوف واتهمهم بتخريب اللغة الشعرية ، وكان هذا التمرد بتأثير من صديقه اللغوي جان جولان .

تميز بول ايلوار في هذه المرحلة عن الداديين بالتزامه بالقواعد اللغوية وتسلسل الجمل وبنائها القواعدي ، وحافظ على النبرات الصوتية والموسيقية للكلمات التي يستعملها في قصائده .

طبع ايلوار عام ١٩٢٥ مجموعة من الاقوال والامثال كان قد جمعها خلال فترة طويلة ، وفي هذا الكتاب ذهب ايلوار بعيدا عن القاعدة الدادائية باحثا عن نقاوة اللغة وجمالها وموسيقاها ، لانه اراد ان يضع له طريقا خاصا به بين معاصريه ، وكلفه هذا الجهد الكثير من المتاعب لوضع هذه القاعدة الصلبة ، لان الدادية بالنسبة له لم تكن سوى معاناة روحية تحسسها الشاعر ايام ضياعه في الحرب حيث كان يبحث عن نقاوة الروح .

حاول الداديون في ايامهم الاخيرة ايجاد مخرج من هذا المازق الذي يعانونه ، وقاموا بالبحث عن لغة جديدة لتقدمهم ، ولكنهم لم يوفقوا ، وراحوا يتكثرون الرسوم ، المختلفة للتعبير عن افكارهم . اما ايلوار فقد غير نغمة لغته الشعرية بأسلوب جديد ، وكانت هذه المحاولة هي اول تجربة يقوم بها للتعبير عن الشاعر التي اجتاحتها ، وكان رغبيا في معرفة نفسه وصوته من خلال هذه التقنيات الجديدة للتصيدة الشعرية التي اضافت لونا جديدا الى لغته الشعرية ، واعتقد الشاعر بانها خير وسيلة للتعبير عن اعماقه القلقة التي اخذت رويدا رويدا ترفض الدادية باحثا عن عالم جديد لا زال غامضا لم ير النور . هذا اليأس قد سيظهر عليه في فترة كان فيها الالم قد غمره ، لانه لم يدرك طريقه الحقيقي في الحياة ، ولم يجد مخرجا من هذا المازق الدادى ، فاصبحت الحياة لديه بلا الوان ، وبدون هدف ، وقد عبر عن سخطه على الوضع الذي كان يعانيه بقصيدته هذه .

الدموع في العيون والتماسة في القلوب
لقد افترشت التماسه هذه الدموع
لا شيء املك ، ولا شيء اريد
فالكاتب في السجن وفي الحرية !

هذه الصحراء من الالم التي ليس لها حدود ، وهذا الليل المظلم الذي بلا نهاية ينتظر طلوع الفجر ، وسط الهدوء المقلق حيث لا يجد سوى الصدى اليتيم الذي يدعو الى اللانهاية . عبر ايلوار بقصيدته هذه عن يأسه وهو مغمض العينين معبرا عن رفضه للحياة ، فاحاطت به

في عام ١٩٢٠ انتقل قائد الحركة الدادية ترستان تزارا من سويسرا الى باريس ، وفي باريس قام مع زملائه بتنظيم بعض الحفلات والامسيات الفنية الصاخبة التي تعتبر من الاعمال التهربية في الادب الارستقراطي الفرنسي . كما اخذ عدد الداديين يزداد والتحق بصوفهم كل الساخطين واليائسين في الحياة والرافضين للقيم في المجتمع البرجوازي آنذاك ، وخلال ثلاث سنوات استطاعوا ان يقوموا بنشاط واسع في مختلف المجالات ، فاسسوا المجلات الادبية ، واقاموا المعارض الفنية ، واحياوا الحفلات الساخرة والساخطة ، واشدوا القصائد الشعرية الغريبة الملوقة بالكلمات المبتذلة التي يستعملها رجل الشارع ، ووجهوا الى الناس الحاضرين الكلمات المستهجنة البذيئة وتهجموا على الانظمة السياسية القائمة والكنيسة والفن بمختلف اشكاله .

في ايار من عام ١٩٢٠ اقاموا اول امسية دادية ضخمة مثل فيها بعض الادوار المسرحية المضحكة كل من بريتون ، وسويو ، واراغون ، وقراوا بيانهم الدادى الاول المشهور :

دادا لا راحة لها ... انها لا شيء
مثل فردوسكم لا شيء
مثل مقدساتكم لا شيء
مثل سياسيتكم لا شيء
مثل ابطالكم لا شيء .
مثل ادباكم لا شيء .

في عام ١٩٢٣ وبعد تلك الضجة التي اثارها الدادية في جميع مجالات الفكر والفن لم تخلف وراءها غير الاعلانات الغريبة التي كانت معلقة في بعض غرف الفنانين بباريس كوثيقة دائر للاشخاص الذين عاشوها ، وبقيت كمرحلة مر بها الادب والفن الفرنسي في بداية القرن العشرين ، وعبرت عن حياة روادها الاوائل ، ايلوار ، وتزارا ، وبريتون ، واراغون وغيرهم . وظلت تلك المرحلة ماثلة حتى الان لانها مثلت اليأس والازمة الروحية والضباب الفكري لهم .

فالسنتان اللتان عمل فيهما ايلوار تحت لواء الدادية كانتا تمثلان شبابه الادبي ، وتمرده الغوضوي على النظام البرجوازي ، لكن هذا التمرد لا يشبه بأي حال من الاحوال تمرد معاصريه من الداديين على الفلسفة واستعمالاتها ، لانه ظل محافظا على المتعطف اللغوي في البناء الشعري للقصيدة .

في عام ١٩٢٠ قام ايلوار مع الفنان ماكس ارنست بوضع كتاب عن الادب التصويري جمعا فيه كل الكلمات المستعملة في الحياة اليومية ، وكانت تلك المواضيع مصحوبة بصور رسمها ماكس ارنست ، وفي هذا الكتاب لم يفقد ايلوار هوايته اللغوية وحيه لتراكيبها ، ولم يستعمل فيه اللغة كأداة لتحطيمها ، بل اراد ان يفري أمل ويأس الانسانية المتداعي من جراء ما قام به الداديون

في حمى الافكار الدادية ، شاعرين بالمخاطر تهددهم من كل الجهات .

ثم قام بدفع كتابه المسمى « اهرام الانسانية » الى المطبعة عام ١٩٢٦ ، وفيه خرجت لأول مرة قصيدته النثرية التي بدأ الكتابة فيها عام ١٩١٩ ، وهذه القصيدة عبارة عن اعتراف كامل لبطلها « آرثور ريمبو » وتسمى هذه القصيدة « اربع سنوات في النار » .

لقد هزت القصيدة كل من قراها لصدقها واخلاصها او احساس بطلها العميق بالخطر الذي يحيط به ، كما انها محاكمة ذاتية واجبة للانسان الذي ضل وتشرذ وغرق في الذنوب ، وقد قال ايلوار عن هذه القصيدة « في البداية سيطرت علي رغبة ابداعية الهية عارسة شفافة ، لكي احقق النقاوة ، ولكن شيئا شلني » .

ان هذه الهزة الصنيغة التي تعرض لها ايلوار جعلته يعود الى وعيه ، ويستجمع قواه ويحلل بعق ابعاد هذه التراجيدية ، لانه لم يلف يديه ويستسلم لليأس وعبر عن هذا التحول المفاجيء بقوله « الان لم تبقى غير وسيلة واحدة للتخلص من هذا الظلام » .

لقد ادرك بول ايلوار تفاهة الحياة الروحية الفارغة التي يعيشها في عالم الدادية ، وبدأ يحس بارضية صلبة تحت قدميه ، وان لديه موهبة يستطيع بواسطتها ان يقدم شيئا ما .

في خريف عام ١٩٢٤ يقع ايلوار مرة اخرى في باريس على اصدقاءه ، وهم في حمى البحث عن تنظيم فني جديد ، وكان اراغون من بين هؤلاء ينتظر بفارغ الصبر صدور اول عدد من مجلة « الثورة السريالية » التي حملت شعار السريالية مكتوبا من قبل انفويه بريتون ، لكن السريالية ظلت بالنسبة لايلوار ضربا من الضغوض لاكثر من نصف عام .

كان بريتون منذ عام ١٩١٩ وبعد انهيار الدادية في شغف النتبع للفكرة الجديدة التي طلع بها فرويد وهي « السيكولوجيا » . وفي عام ١٩٢١ بدأ بريتون ينفصل كليا عن صديقيه ايلوار وترستيان تزارا وغيرهما من الداديين . وقد شق عليه هذا الانفصال لصدافته الحميمة لهما .

في عام ١٩٢٣ حصل انشقاق بين صفوف الحركة الدادية لتحل محلها حركة لا تقل عنها فوضوية وتمردا ، لكنها اكثر منها التزاما ومنهجية .

قام بريتون بوضع كتاب ضمنه افكارا جديدة تختلف الى حد ما عن الدادية ، وتحدث فيه طنا الى هؤلاء المتمردين التائهين عن مساويء بقائهم في صفوف الدادية التي اخذت تحتضر وتغرب نفسها ، وامام هذا الحدث الجديد الذي جاء به بريتون اخذت عيونهم تتحرك بشكل ميكانيكي بسبب الدهشة التي اصابتهم .

موجة من الصمت والغثث خرج منها كالميت فاقدا الاحساس بالدفع والبرودة لا اباليا حتى في احلامه . وقد اعطى بول ايلوار تقييما حقيقيا لهذه المرحلة التي مر بها في عام ١٩٥١ .

في عام ١٩٢٤ اصبح ايلوار بعيدا عن الافكار المستقرة الواضحة بسبب ما عاناه خلال تلك السنوات ، وعبر عن ذلك بقوله « جعلت من نفسي عبدا للنقاوة التي ابحت عنها ، لاني نظرت اليها بعين مغمضة ، ولم ار من خلالها العالم ولا نفسي » .

هذا الذي فقد بصره وضل طريقه بين الناس ، هل بإمكانه خدمة الانسان بفنه ؟ وهل استطاع ان يعرف مكانه ومؤويلته في الحياة ؟

بعد سنوات من المعاناة اخذ ايلوار يفكر بدفن وحدته اللعينة ، وبالتحرد على الدادية ، فعمل على بشروح المفامرة فيها ، فادت به في النهاية الى الازمة ، لانه لم يتخلص بشكل نهائي من العاطفة الدادية المسيطرة عليه حيث قال :

ليس لليأس اجنحة ... ولا للحب
لنهما فاقدا الوجه ... وصامتان

انا لا انحرك
ولا انظر اليهما
ولا افول لهما حتى كلمة
وعلى كل حال ... انا حي
وحبي .. وبأسي حيان

في ٢٤ مارس من عام ١٩٢٤ اعترف ايلوار بعدم استطاعته ان يضع قدميه في هذا الصمت المطبق الذي يحيطه ، فقرر الاختفاء عن باريس دون ان يترك شيئا سوى بضع قصاصات من الورق كتب في احداها ما يلي « انا ارحل لاني لا استطيع الكتابة بعد » لم يعرف احد الى اين رحل الشاعر حتى المقربين اليه ، وبعد مضي اشهر قليلة وصل نيا سفره من مرسيليا على ظهر احدى البواخر ليجوب العالم ، فوصل الى بعض الجزر في البحر الكاريبي وبناما ، ثم الى اندونيسيا فاليهند والهند الصينية ، واخيرا وصل الى سايفون مريضا بلا تقود . ومن سايفون عاد الى فرنسا مع زوجته التي جاءت من اجله ، ولحد الان لا نعرف اسباب رحلته هذه ، ربما كانت بسبب يأسه والمآزق الذي يعاني منه بعد اخفاقه في الوصول الى العالم الذي يريده .

ومهما كانت اسباب تلك الرحلة الحمقاء وتناجها ، فانها تعتبر قمة التمرد الروحي والفوضوي في حياته ، وحلما من الاحلام الصيبانية التي راودته في الصفر ، معتقدا انه بواسطتها سيفضي الى كل الاماني التي اختزنها في اعماقه .

عاد ايلوار الى الوطن حيث لازال اصدقاؤه مستمرين

فهذه الرغبة العارمة التي تفجرت في اعماقهم ، قد فتحت ارواحهم وجعلتهم يحسسون طريقهم ، كانوا عثروا على شيء ثمين كانوا يبحثون عنه منذ زمن طويل . كانت السريالية في بدايتها تختلف بافكارها عن المدرسة الطليعية والرمزية في الادب والرسم ، لانها ابتدعت طرقاً مغايرة في التفكير ، وكان الهدف الذي سعت اليه هو - العمل على ايجاد صيغة ملائمة للتعرف على العالم لكن ذلك الادعاء لم يتبلور بشكل منظم ومقبول ، لكنها في الحقيقة كانت عبارة عن امتداد للمذمومة الدادية ، رغم تجاوزها مضاعفات المرحلة الفوضوية ، وببساطة نقول - انها رفضت الثقافة العقلانية ، واقرقت القصيدة الشعرية في اللاعقلانية ، وسحقت المثل والاحلام .

سمى بريتون الاب الروحي للسريالية الى اعطاه تعريف اكايمي لها - وهو الميكانيكية السايكولوجية « التي تقوم بصورة غير مباشرة للتعبير بواسطة الكتابة الميكانيكية ، اضافة الى الوسائل الاخرى ، عن الواقع الوظيفي للفكر . وتلمي هذه الافكار بدون اية سيطرة عقلية ، الى جانب التيم الجمالية والروحية .

لقد استقرت السريالية على فكرة واقعية بواسطة تداعي الافكار ، واحتقرت فكرة البحث من العظمى والاحلام ، ورفضت بشكل قاطع الاهتمام بالاعيب العقل .

في عام ١٩٢٨ احتفل السرياليون بالعيد الخمسين ليلاد الرسام سلفادور دالي ، وفي هذا الاحتفال الهستيري ، أعلن سلفادور وهو في حالة من الهذيان الهستيري بان الهذيان الهستيري هو مصدر الالهام الروحي للفنان ، كما كتب بول ايلوار بمناسبة هذا الاحتفال مقالة ايد فيها جميع ادعاءات الرسام سلفادور دالي ، واعتبر العقل دارا للمجائين ، وان المرض الهستيري والهياج العصبي يجب ان يقدم لانهما وسيلة للتحرر من العقل لا يفهمها المسيحيون ، لكونها في كل الحالات ليست عقابا سماويا . فالجنة الارضية ما هي الا بداية للمساعي اللانهائية من اجل الصعود الى قمة العالم الروحي .

وضع السرياليون في مناهجهم بعض الاسس للعمل الابداعي ، واكدوا فيه على وجوب هزيمة العقل ، وان الحصول على الموهبة الفنية يجب ان يتحقق عن طريق تعاطي الكحول والمخدرات ، كما فعل الشاعر الفرنسي رامبو قبلهم للتخلص من سيطرة العقل .

فالتكتيك الفني لهذه المخربة الوقحة ضد العقل تمتد جذوره الى نهاية القرن التاسع عشر حيث مارسه العديد من ادباء الشباب في فرنسا في تلك الحقبة ومن بينهم الفريد غاري .

لقد انضوى تحت لواء الحركة السريالية شعراء

بارزون ربطهم بريتون الاب الروحي لها بتأثيره القوي ، وتوجهاته المذهبية الجادة التي جعلتهم في وضع محرج للغاية ، لانهم كانوا قد تعودوا في البداية على الراديكالية التي تطرح فكرة المغامرة كوسيلة للالهام والادراك ، بالرغم من وضعهم مبدأ الحرية للتأكيد على عقريتهم . فهذان المصاب بالشيزوفرينيا مساو لحالة فقدان السيطرة الكاملة للتسلسل المنطقي في التعبير عن اعماقهم ، وكان اراغون اول من اضطر الى تمديد نفسه في تلك الفترة من اهانة وشرور السمي وراء الكتابة الاوتوماتيكية التي اثارها وبشر بها بريتون برسائله المعروفة عن السريالية . لكننا لم نعرف بصورة مضبوطة ، من هم الاشخاص الذين التزموا بهذه الرسالة ؟ . وان اي تحليل للنصوص التي تركوها يعطينا بلا شك صورة من الهوس الذي لا يمكن نسبته الى الادب والفن في شيء . فالوعي الفاقد السيطرة على الكلمات يصبح فيه الفنان ضحية البحث عن الشكل الذي يلائم العصر . وليس صدفة فان تاريخ السريالية منذ عام ١٩٢٠ كان يمثل تاريخ خروج مجموعة من الفنانين الوهيين يقابله انضمام مجموعة اخرى من اساطين الفن في فرنسا وخارجها ، لان السريالية كانت الميدان الواسع والمتنفس الوحيد لمواهب هؤلاء الابداعية . فالتشتت الذي حدث في صفوف المنضوين تحت لواء السريالية وهروبهم واحدا بعد الاخر من الاوتوماتيكية يمثل مجموعة من الشعراء الذين يفتخر بهم القرن العشرون ، وبدل هذا على ان مذهب السريالية في بدايته قد اثر عليهم بشكل عاطفي ، وبلاغي ، ومنطقي ، وظهر في النهاية غير ملائم للعمل الجدي الخلاق .

في بداية الازدهار والتفتح الواعي للسريالية قابل فليب سوبو رسالة بريتون المشهورة عن السريالية ببرود ، وقام عام ١٩٢٠ بتزعم مجموعة من الشعراء هم ، روبير ويسنوس ، وجاك بريفيير ، وريمون رينو الذين اشتركوا معه في كتابة المقالات الفنيعة الساخرة ضد السريالية . وقد اثار تلك المقالات بريتون ، لانها وصفته بالمتعصب الاعمى للحضارة الغربية ، وضحية من ضحاياها .

بعد سنة من هذه الحملة المركزة ترك السريالية قائدها الثاني الشاعر اراغون ، ثم أعقبه تزارا حيث خرج منها بلا ضجيج ، وجاء دور ايلوار الذي ظل مدة طويلة متذبذبا حتى عام ١٩٢٨ حيث قرر علنا رفضه النهائي لوقف وافكار السريالية . ويعزو الكثيرون سبب بقاء ايلوار هذه الفترة الطويلة بين صفوف السريالية ، رغم معارضته لها في مجالات كثيرة ، للصدقة الشخصية التي كانت تربطه ببريتون . وان هذا السلوك من قبل ايلوار ليس عيبا لالتزامه بالسريالية ، ومشاركته الفعالة في نشاطاتها الابداعية ، رغم اختلافه معهم من ناحية شكل القصيدة الشعرية . اضافة الى انه لم يقم خلال تلك

أصبحت نظرية فرويد في التحليل النفسي وتكوين الشخصية غامضة في النهاية بالنسبة لبريتون ورسائله في البحث عن الحرية والثورة .

ان التمرد الميتافيزيقي الذي بدأه ايلوار بالبحث عن الطريق الحقيقي قد انتهى عام ١٩٣٠ ، وأخذ كل من ايلوار وبريتون يقتربان من الماركسية ، وكانت الأعمال العدوانية للاستعمار الفرنسي في تلك الفترة في المغرب العربي هي التي قربتهما من الماركسية . وانضما الى الحزب الشيوعي الفرنسي ، لانهما قد رأيا باعينهما الثورة البروليتارية الجارية ، اضافة الى انهما لم يجدوا في الثورة الميتافيزيقية حقيقة الحياة . وقد اختلف اراغون عنهما ، لانه ربط مصره الى الابد بالحزب الشيوعي . اما ايلوار وبريتون فانهما استمرا بخلافتهما مع الحزب ، وطردا منه عدة مرات بسبب عدم انسجامهما مع سياسته . وبعد مضي تسع سنوات عاد ايلوار مرة اخرى الى صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي ، لكنه خلال وجوده في الحزب لم يستطع التخلص من تمرده على الواقع ، وكذلك من ترسبات الايديولوجيات الماضية التي تعلق بها ، وظل فترة طويلة على تمرده السابق ، واحتفظ بقيمه ومفاهيمه البرجوازية عن الحياة والنضال ضد البرجوازية ، لكنه في النهاية ادرك الهوة التي تفصل بين افكاره الجديدة ومتطلبات العصر ، رغم سيطرة التمرد الروحي عليه والمفاهيم الشخصية التي كان يحملها عن الثورة والابداع الفني .

قام بول ايلوار في هذه الفترة بالدفاع عن اراغون الذي كان قد قدم الى المحاكمة بسبب قصيدته « الجبهة الحمراء » التي كتبها عام ١٩٣٣ ، ودعا فيها الجنود الفرنسيين الى رفض سياسة القتل التي تمارسها الرأسمالية الفرنسية ضد شعوب المستعمرات ، ودافع من اراغون ايضا السرياليون ، وفي مقدمتهم بريتون الذي اصدر كراسا بعنوان « فقر الشعر الفرنسي » دافع فيه بحرارة عن اراغون بصورة خاصة والشعر الفرنسي بصورة عامة ، ورفض جميع الافكار والمفاهيم الداعية الى ابعاد الشاعر عن المشاركة في الحياة الاجتماعية . لقد كان ذلك الدفاع الحار من قبل بريتون الاب الروحي للسريالية لا يخلو من افكاره الاديكالية المتأثرة بافكار جان جاك روسو وموقفه من الانسان والحضارة .

لقد تعرض الشعر الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى ظاهرة اليأس على يد بودلير الباحث عن مخرج من هذا العالم عن طريق المخدرات لتحقيق نقادة الروح . وسيطر هذا المفهوم البودليري حتى على الشعراء الرومانتيكيين . ومنذ بودلير وحتى الان خضع الشعر الفرنسي لتأثير مدارس عديدة في الفن ، وخرج من مدرسة الى اخرى دون الوصول الى طريق واضح لمسيرته

الفترة باي عمل من شأنه ان يخرب ويؤثر على اصدقائه .

قال فيليب سوبو بعد مضي زمن طويل متذكرا تلك المرحلة من حياتهم « من بين اصدقائنا كان بول ايلوار اقلنا تحمسا واهتماما باكتشافات الرسالة الاوتوماتيكية لبريتون ، لانه كان يجد وقتا كافيا لكتابة القصائد العاطفية الرقيقة ، لكن النقد المنصب عليه من حياتنا كان قاسيا ، وقد اطلقنا عليه بأنه يتشبه بالشاعر فولين ، ولكن ايلوار ظل يعيش بوحدته ، ولم يشبه الاخرين بشعره ، ولم تستهوه السريالية الحديثة » .

ان هذه الكلمات واضحة تماما وتؤيد بعد ايلوار بشعره العاطفي في تلك الفترة عن السريالية . كما انه قام بعدة محاولات مخلفة من اجل ابعاد اصدقائه القدامى عن التقرب والوقوع في هذا المذهب الساذج ، لكن النقد للانسف الشديد لم يكونوا متصفين بحق ايلوار ، ولم يشمنوا محاولاته هذه التي بقيت معقدة لا تعرف .

في عام ١٩٣٠ نشر ايلوار وبريتون كتابا احتوى على بعض النصوص الاوتوماتيكية الغريبة ، كان القصد منها وضع قواعد عامة تساعد الشعراء في كتابة قصائدهم ، وكانت تلك النصوص مملوءة بمختلف الاصطلاحات عن الامراض النفسية وحالاتها المرضية ، وكان هدفها من ذلك البحث عن حدود للظواهر الموجودة في الكون ، والتعرف عن كتب على ظاهرة الموت والحب في الحياة ، وفي رايهما - ان الانسان يقع دائما تحت ضغوط انا و لا ، و لا انا ، وكذلك جالة الوجود ، ولا وجود في عملية الابداع الفني ، كما ان وهي الانسان عن العالم يتم مباشرة عن طريق « الرسالة الاوتوماتيكية » . وهذا ما جعل السريالية تتمسك بالافكار ابرجوازية المتمسكة زيفا بالدين ، مما وضعا في اسر الفلسفة الرواقية ، وسقطت افكارها تحت تأثير البحث عن الخلاص بواسطة الافكار الصوفية .

لو اطلعنا على مذكرات ورسائل ايلوار في تلك السنوات ، فهل بإمكاننا ان نحكم عليه من خلال وضوحه هذا بأنه كان متمسكا الى النهاية بالافكار الصوفية التي جاء بها بريتون ؟

فمشاركة ايلوار مع بريتون بكتابة النصوص المذكورة لم تضعا شيئا مهما من مدى ارتباطه بنظرية صديقه بريتون « الاوتوماتيكية » .

ان ضياع ايلوار وركضه وراء تغاهة الحياة المعاصرة التي ادركها بوعيه لم تكن الوجه الواضح له ، فحسب ، بل كانت لجميع اصدقائه السرياليين . لان ايلوار كان متعطشا الى الوصول الى تجربة حقيقية تربطه بالانسانية . فالبحث عن الواقع الحقيقي للمسيرة الحياتية بدأ يتعقد يوما بعد يوم امام اقطاب السريالية . مما عمق تدبذبه حتى

ان مفهوم ايلوار من مرحلة السريالية التي عاش تحت بعض تأثيراتها - هو عبارة عن خيانه لاستقلال الروح ، لانه اراد ان يمتلك سحر الوجود في يديه بمعزل عن كل شيء لكي يصبح مسيطرا على افكاره وعالمه الذاتي .

والحرية الوعظية التي تعلق بها ايلوار كانت عبارة عن لعبة حقيقية مارسها امامه الرسامون الكبار في مطلع القرن العشرين . وسقط ايلوار تحت تأثيرهم بحكم علاقته القوية بهؤلاء الرسامين العالميين كبيكاسو ، وارنت ، وسلفادور دالي وغيرهم ، كما انه اشترك مع بعضهم بكتابة الكتب ، وكتب مقالات عن اعمالهم الفنية ، واهدى اليهم بعض قصائده . وقد عبر ايلوار في عدة مناسبات عن تأثيرهم عليه ، وعن الدروس التي تعلمها منهم خاصة بيكاسو الذي قربه من الواقع ، مما جعله يرفض الافكار الميتافيزيقية الغريبة في بعض قصائده ، لكن هذا التأثير لم يجر بشكل مطلق ، لانه لم يتحرر نهائيا من تأثير سحر الكتابة الاوتوماتيكية التي بقي تأثيرها حتى نهاية حياته .

اراد ايلوار خلال حياته ان يجعل من الشعر عملية معاناة روحية من اجل الوصول الى انتصارها عن طريق الاحلام المسيطرة على الانسان ، وكانت هذه اليوتوبيا الانسانية الغريبة هدفه الاساسي الذي دفعه الى التعلق بالحياة ، لكنه في النهاية اعتقد بان العالم يمكن تغييره بواسطة بناء القيم الحقيقية لدى الانسان . فعندما فرض عليه التاريخ واحداه ضرورة فهم الواقع المعاش ، أكد بان الكلمات وحدها لا يمكنها ان تخلق تلك الاسطورة عن الانسان الذي يبحث عنه .

الابداعية ، وبقي ابداع خيرة شعراء فرنسا كبودلير ورامو ، ومالارميه ، وابولنير ، وفاليري هو البحث عن السعادة الوهمية وانتهوا الى نهاية تراجيدية واحدا بعد الآخر ، وهم في ريمان شبابهم ، اما الانتحار او هجر الشعر نهائيا . لكن الشعر الفرنسي في الحقيقة قد افنى الشعر العالمي بثروة قيمة من اللغة العاطفية وكشف اعماق الانسان الداخلية ومعاناته الفردية .

ان فكر ايلوار في جوهره ، ومنذ بداية خطواته الابداعية ، كان ثابتا وموجها ضد مساوي ونقائص العصر . وهذا ما جعل السريالية قريبة منه ، لكن قائد الحركة السريالية بريتون لم يعتقد بايلوار من انصاره . وهكذا بقيت علاقة المبدع الكبير للكلمة بالمدارس الفنية التي انتمى بها بشكل مفقد وغير واضح ، كما لم تعطى تصرفاته هذه فيما كاملا عن علاقته الاساسية بالمدارس الفنية . فالتباين الذي لمناه في سلوكه الشخصي لم يمس الاساس الفكري له . لكنه في النهاية اخل بهذا التوازن عندما اعطى نفسه حرية التعرف على المستقبل ، وصار مشحونا كلية بالانفجار والرفض .

فالبناء ايلواري للشعر العاطفي لم يكن متائرا بريتون ، وحتى في جمال تقليده للمذاهب الفنية التي عاش تحت تأثيرها . كما ان المفاهيم الكلاسيكية لارسطو عن الشعر هي ايضا غريبة عليه . لان شعره العاطفي عن الكون والوجود لم يستند الى وقائع معينة ، لكننا احترم صدقة خلال معاناته ، وعبر ملاحظاته الدقيقة عن الحياة . فجدور شعر ايلوار غريبة بعض الاحيان ، وبميدة عن تفهنا العام للشعر ، لانه يجنح دائما لستعمال كلمات التابوتي قصائده .

القضية التي تطرح اليوم على الأديب والقناص العربيين

صبحي شفيق

تصبح خطأ داخليا ، دليلا يقود الشاعر الى انشعاع التجربة .

وكان بيتر شاكر السياب في العراق ،
وصلاح عبدالصبور في مصر يواصلان نفس
العملية التي أدت ، في النهاية ، الى الثورة الحقيقية لا في
الشعر وحده بل في الفكر العربي ككل ، لان القوالب ، أيا
كان نوعها ، وسواء كانت في الشعر او في الرواية او في
المسرحية ، اقول لان القوالب ، وهي وليدة اهتمامات
جماعة انسانية تكونت في اطار مجتمعات تصف اقطاعية ،
نصف استعمارية ، تنفتح على الفكر الاوربي بمفهومه المطلق
(اي دون ان تدرك انه نتاج برجوازية صاعدة تبلغ اقصى
درجات نموها) ، كانت - اعني هذه القوالب - اضيق
من الواقع الذي اخذ يغلي بالثورات الكامنة ، وتتدخل
نظمه السياسية والاجتماعية نتيجة لعجز البرجوازية
العربية عن دفع الواقع الى التطور ، ولظهور انماط انسانية
جديدة ، تحمل افكارا اكثر تطورا ، وتعالى من رغبتها
في تحطيم القيود المضروبة حولها .

(لقد كانت القوالب الكلاسيكية تعجد الفكر والانفعال
والشاعر في حيز اضيق من ذلك الذي تحتله في وجدان
البشر وهي في صورتها التلقائية ولهذا كان تحطيمها عملا
ثوريا بالدرجة الاولى . فهنا ينحل ، لأول مرة في تاريخ
الفن والفكر العربيين ، ذلك التناقض بين الشكل الفني
والمضمون الانساني : ذلك ان اغلب تصوراتنا من الادب
والفن أدت الى صياغة نظريات ، ثم قواعد للتعبير كادت
تصل ، عند عباس محمود العقاد او عند طه حسين الى
نوع من النزعات الاكاديمية المفرطة ، فهي قواعد ترجع
التركيبة اللغوية الى العصور الوسطى مع اتجاه الى
التأقلم بمقتضيات الواقع المعاصر ، ولذا بدت قريبة من
حركة تنقية اللغات الاوربية التي شاعت في القرنين
السادس عشر والسابع عشر ، ووجدت شكلها النهائي في
« فن الشعر » عند « بوالو » . ولهذا كان العقاد يرفض

تحت شعار « الفن للحياة » او « الادب للترم » ،
او « الواقعية الاشتراكية » ، ظهرت في حياتنا الادبية ،
ابتداء من الخمسينات ، اعمال عديدة اقل ما يقال عنها
انها احدثت تغييرا جوهريا في مفهوم وبناء انواع فنية
تصورت الاجيال السابقة انها ارسيت مفاهيمها الى الابد :
ففي الرواية جاءت « الارض » لعبد الرحمن الشرفاوي
بشكل يتعارض تماما مع الشكل الذي تبلور عند تيمور او
عند الحكيم : فلم يعد هدف الرواية هو التاريخ لسيرة
فرد ، بل متابعة نموه النفسي واهتماماته ، بل نجد هندا
الفرد يفتح على الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط به ،
فلذا يصير يصبح جزءا من مصر بلد بأكمله ، بمعنى ان
قضيته الخاصة صارت تجد حلها في تحرر البلد ، ككل ،
من برائن الاقطاع والاستعمار . ثم ما هو يوسف ادريس
في روايته الاولى « قصة حب » ، يتخذ مسافة اقرب الى
الواقع ، ملقيا ببطله في قلب معركة الكفاح والعمل الفدائي
ضد جند الاستعمار الانجليزي ، ووسط الجماهير الكادحة ،
الا انه ، وهو يركز على الملامح الثورية لبطله ، يكشف شيئا
فشيئا عما هو انساني ، وحميمي ، وجزئي في مكوناته
النفسية والفكرية : انه يقدم بطله كواحد منا ، يحسب
كتاب ، رغم المعارك ، ويهرب وسط المقابر لانه بلا تنظيم
كبير يساند خطاه .

وبموازاة هذه الاعمال الروائية ، كان الشاعر
عبدالوهاب البياتي قد ساهم بتحطيم القالب
الخيالي للقصيدة ، وكل ما يعوق الشعر العربي عن
ان يصبح الصوت الداخلي لشاعر يترجم ، بتبضعات قلبه ،
ما تراه عيناه وما يتفاعل في وجدانه . وبعد ان كانت تجربة
كتابة القصيدة نوعا من التمرينات الذهنية ، وبعد ان كانت
دفعات الشاعر واحساساته ، تلك الناجمة عن تحسول
المنظور او الافكار الى ايقاعات ، بعد ان كانت هذه
الاحساسات تتجمد في قالب القصيدة الكلاسيكي ، ما نحن
نراه يتخذ الطريق العكس : فالشكل ، وقاعدة البناء ،

فإذا ما تناقضت ، إذا ما وجد من جانب السلطة ما يهدد حريته ، أخذ يشكو من ظلم القدر ، أو بدأ يحل المشكلة على أساس أخلاقي : فالأقطاعي يظلم الفلاح لأن جانب الشر في نفسه قد هزم جانب الخير ، والارستقراطيون يسلبونه إنسانيته لأن السماء أرادت لهم أن يفسقوا في الأرض كي تذيبهم عذاب السمير .

وعند نقطة احتكاك المفهوم القديم للحياة (مفهوم يعكس قبول مجتمع في منتصف الطريق بين النمط الاقطاعي وبين النمط البرجوازي) بالمفهوم الجديد (وهو مفهوم لم يتحدد بعد صياغته الفكرية إلا أن مشاعر الإنسان الجديد تتجه نحوه تلقائيا) عند هذه النقطة ، كان لابد من حدوث هذا الصراع بين انصار الشعر الحديث وبين دعاة الكلاسيكية - الخيلية ، بين المبشرين بشكل روائي تدفب فيه اهتمامات الفرد في اهتمامات المجتمع وتطلعاته وبين المثبيين بالرواية المبنية على « تيمنا » السيرة الذاتية ، بين المدافعين عن التطور الطبيعي وفن البورتريه في التصوير (مدرسة أحمد صبري ورواد الفن التشكيلي) وبين الذين يريدون تخطي المنظور بحثا عن احساسات لونية لم تستكشف بعد وعن خطوط تتجاوز ما تصطدم به العين لدى الرؤية السريعة المباشرة (المدرسة الحديثة ابتداء من رمسيس يونان وسمير رافع وفؤاد كامل حتى صلاح عبدالكريم وصلاح طاهر وجاذبية سري وحنية حليم أو رمسيس مرزوق في مجال آخر ، هو التصوير الفوتوغرافي القائم على أسس تعبيرية) .

إلا أن ذلك الذي حدث مع بداية الخمسينات لم يستمر في خط واحد . ومع أن الواقع الاجتماعي نفسه في أكثر المناطق العربية تطوراً ، أي في مصر والعراق وسوريا ثم الجزائر بعد ذلك ، قد اتجه ، ما ديا ، في طريق حل هذا التناقض ، بادئا بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر ، ومستمر في التعبير عن رفضه للأنية الضيقة المتخلفة من اقطاعية ورأسمالية تابعة وحتى برجوازية صغيرة ، وذلك في سلسلة من الثورات السياسية والاجتماعية تعاقبت في العراق وسوريا واليمن الديمقراطية الخ ، فالثورات التي حدثت في مجالات الفكر والفن قبل هذه الحركات التحررية لم تلق مصيرها المتوقع . فبعضها قد تحول الى فعل ميكانيكي يردد حركة واحدة على الدوام ، كما هو الحال في ادب الشبان الذين ظهروا عندما في أعقاب حرب السويس في ١٩٥٦ ، والبعض الآخر قد انطوى على نفسه ، مكتفيا بإطلاق بضعة صرخات مكتومة ، كما هو الحال في الشعر العراقي أو اللبناني بعد ذلك . لكن المدهل حقا ، هو أن تزدهم صحفنا ومجلاتنا ودور النشر عندنا بكتابات ودراسات نقدية تؤكد ، أغلبها ، أننا نكمل ثورة لا مثيل لها في أدبنا ونفوسنا ، وأنها قد عثرنا ، في نهاية المطاف ، على الكتاب والفنانين الذين يقدمون ، ربما لأول مرة ، أدبا وفنا اشتراكيين ، وفي الوقت ذاته تتطلع

حركة التجديد في الشعر العربي ويرسل ما يصله وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للاداب والفنون - الى لجنة النشر موقعا بهذه الملاحظة : « **الى لجنة النشر للاختصاص** » ، كذلك كان طه حسين قد فقد القسوة على التمييز بين الوسيلة والغاية في عمليات الخلق الفني ، فاعطى للاداء - الوسيلة - الاهتمام الاول وهو ينقد ، على صفحات الاهرام ، الاعمال الاولى لنجيب محفوظ ويوسف السباعي وأمين يوسف غراب ، وهو لم يفعل ذلك إلا لإيمان منه بأن القواعد هي ، كالجوهر الثابت عند أرسطو ، اينة ثابتة لا يطرأ عليها تغيير مهما تطورت اشكال الحياة الانسانية .

وإذا كان المقاد وطه حسين يمثلان ، على المستوى الرسمي ، قمة الفكر النظري في أدبنا ، فهما لم يضعما في اعتبارهما على الإطلاق تلك البدئية التي تقول أن التعبير نتاج حاجة داخلية عند كل إنسان ، وأنه إذا كان كل إنسان لا يعبر إلا عن بيئة ، وإذا كانت كل بيئة هي بناء اجتماعي متكامل ، نستطيع أن نحدد مستواه في سلم التطور الانساني ككل ، فمن الطبيعي إذن أن تصاحب كل مرحلة تطور في البيئة حاجة ملحة « لتوسيع » قواعد التعبير ، أي حاجة جوهرية للبحث عن قواعد وأشكال جديدة . وفي الطرف المقابل لفكرهما المتدرج بين النظرة الارسطية للواقع والنظرة الديكارتية لفهم جزيئاته ، كانت ثمة عملية تاريخية تحدث في حياتنا الاجتماعية ، في سوريا ، كما في العراق ، كما في مصر ، وهي تعبر ، أساسا ، عن احساس وافكار وتطلعات إنسان جديد نادرا ما وجد نفسه في اعمال الاجيال الكلاسيكية ، ابتداء من العقاد وشكري وتيمور حتى الحكيم : فابن الفلاح الذي تلقى قسطا من التعليم ، ثم تفتح وجدانه على ما يحدث في عالمنا المعاصر ، أنه يستدير لينظر الى واقعه ، فيجده متخلفا ، يش تحت وطأة الفاقة والمرض ، ومع ثراء وجدانه بكل ما في الفكر الانساني من قيم ، يجد الدولة تعامله كموظف صغير ، كالة ، ويجد أسرته تعامل كالسخرة تحت سيطر السيد الاقطاعي . وفي المدينة يحدث الشيء نفسه : أن أبناء التجار الصغار والموظفين والعمال والحرفيين يكافحون من أجل أن يتعلموا ويدرسوا ، وعندما يكتسبون أرقى الخبرات ، وعندما تصبح لهم اهتمامات من تحدد كيانه الفكري بتحديثه لمكتسبات ومعارف زميله الاوربي ، عندئذ يجد نفسه قد حبس في إطار ديوان حكومي ، بينما من يملكون القدرة على اتخاذ القرارات هم السادة اصحاب الاسهم الضالعة في الشركات والبنوك أو أبناء الارستقراطية الاقطاعية ممن تنحصر معاني الحياة الانسانية عندهم في الرقص والسمير والتنقل من غادة حسناء الى غادة أكثر جمالا .

أزاء واقع كهذا ، كان لابد للإنسان الجديد أن يحطم القواعد التي استخدمت للتعبير عن إنسان آخر ، لا يرى من واقعه سوى البيت والعمل وطاعة الرؤساء وقبول سيادة الاقطاعيين مؤمنان بهذه الصورة الدائمة للحياة ،

تكون فيه العلاقات القائمة تبشر ، بالكاد ، بإمكانية تغيير كمي .

أما العامل الثاني ، فهو تصور أي مجتمع عربي كانما سيكرر نفس عملية التطور التي سلكتها المجتمعات الأوروبية . فإذا كانت أوروبا قد انتقلت من النظم العبودية إلى النظم الإقطاعية ، ثم من النظم الإقطاعية إلى النظم الرأسمالية ، ثم تناقضت العلاقات المكونة للنظم الرأسمالية كي تحتم ضرورة الانتقال إلى الاشتراكية ، إذا كانت المجتمعات الأوروبية تقدم لنا سلسلة منظمة لهذا التطور ، فإن الأوضاع في بلادنا العربية تختلف تماما : فلو اعتبرنا حملة نابليون ودخوله مصر بأنكازة البرلمانية ومطبخته ، هي لحظة اليقظة من العصور الوسطى العربية ، وبداية الوعي بوجود تكوينات إنسانية أخرى ، أرقى ، وقابلة للتطور على الدوام ، تشعروا بضرورة تغيير أوضاعنا وقبول هذا التحدي ، أقول لو اعتبرنا حملة نابليون هي اصلددام العقيلة العربية (بمفاهيمها القبلية والإقطاعية وبغيبياتها وميثولوجياتها) بالعقيلة البرجوازية الأوروبية ، فإن هذا الصدام قد أدى إلى حدوث عملية تاريخية من نوع جديد انصهرت فيها البلاد العربية الأكثر تطورا (٦) (مصر - العراق - سوريا) .

لقد كانت اغلب البلاد العربية تدخل في نظم سابق مستعمرات الدولة العثمانية . وإذا تناولنا كل بلد على حده ، سنجد أقطاعات من نوع خالص ، فكبار ملاك الأراضي ليسوا المصريين في مصر ولا السوريين في سوريا ولا العراقيين في العراق ، وإنما هم الولاة العثمانيون ، وعندما دخل الاستعمار الفرنسي أو الإنجليزي إحدى هذه البلاد ، كانت نفس الفئات الوطنية من تجار وصناع وشيوخ ازهر مستنيرين يشكلون الطرف المناقض للاستعمار ، أي أن أفكارهم تشكل «نواة» حركة ثورية تمتد على صعيد البلد الواحد وتجد حلول المسألة القومية في التحرر من الاستعمار ، لكن أي نظام يمكنها أن تقيمه ؟ . . هنا تدخل حلققات التطور الاجتماعي ، وتشابك الإبنية ، ففي اللحظة التي يفكر فيها الوطنيون في تحرير الأرض والاتجاه إلى الزراعة ، يكون النظام الإقطاعي قد تلاشى نهائيا من أوروبا ، فإذا بهم في مواجهة مرحلة جديدة من التطور ، وبالتالي فعليهم أن يتخطوا عدة مراحل كي يقضوا على تظلفهم الاجتماعي .

أنه وضع كاد يعجل بسرعة الانتقال من الإقطاع إلى الرأسمالية ، لولا وجود معوقات فكرية ، ترسبت من عصور التخلف في القرون الوسطى ومن الأفكار الفبسية ولأن علم دراسة المجتمعات بصورته الموضوعية ، أي الاشتراكية العلمية ، لم يكن في تناول أي إنسان وقتذاك ، فقد امتدت ، على سطح الوطن الواحد ، عدة إبنية اجتماعية ، فهنا إقطاع ، وهنا إقطاع برجوازية وطنية ، ثم تناقضها برجوازية متحالفة مع الاستعمار ، وأزاء هذا

أبصارنا إلى هذا الجديد الذي تدفق فجأة في شرايين مجتمعنا بعد الثورة ، فلا نجد سوى النوايا الطيبة ، أعنى عشرات من كتاب القصة القصيرة يكتبون بلا تنسيق وبلا إيقاع وبلا أنفعال ، أي بلا فن على الإطلاق ، ومع ذلك يحتفى بهم النقاد لمجرد أنهم نادوا بحق الفلاح أو العامل أو المثقف الثوري في أن يطور حياته ، وأعنى أيضا عشرات من الشعراء ينسخون ، مع « تنويعات » مختلفة ، نفس القصيدة التي كتبها البيهاني أو عبدالصبور أو عبدالمعطي حجازي أو نزار قباني أو أي شاعر ثوري بحق قبلهم بمشرة أعوام ، وفي ظروف مختلفة ، اهتمامات الإنسان فيها أدنى بكثير من اهتمامات الوافدين الجدد في الحياة الأدبية . وفيما عدا ثلاث وأربع مسرحيات تتميز بالإصالة والثورية ، ظهرت أعمال مسرحية لا تركز على أية أسس درامية ولقبت ، في شتى مجالات الإعلام ، أصداء أوسع مما تلقاه أعمال برتولت بريشت أو بيتر فايس . (وسارجي) إلى حديث آخر انتفاضة الشعب الذين ظهروا تحت شعار : جيل ٦٨ ، فهم يخطون الخطوة الأولى نحو تقديم مركب موضوع للوضعين السابقين) .

بماذا نفر هذا التناقض ، التناقض بين غزارة الأعمال الفنية في مرحلة تنسم بالتخلف الاجتماعي والسياسي ، وتكاد تنعدم فيها الدراسات النظرية والنقدية التي تحدد ارتباط الفنان بواقعه ، وبين ضخالة القيم الفنية وانعدام الإصالة في مرحلة تتميز بالانتشار الكمي للأعمال الفنية والأدبية مع تعدد واتساع الاتجاهات النقدية التي تصورت أنها حددت نهائيا مفهوم الأدب الاشتراكي وفسرت ما سمته تارة «بالواقعية الاشتراكية» وتارة « بالفن للحياة » ؟

هذه ، في اعتقادي ، أهم قضية ينبغي أن نطرحها اليوم ، بصديق وأمانة وبصراحة ، فعلى مدى أسهامنا جميعا ، نحن الكتاب والفنانيين العرب ، في تقديم تفسيرات موضوعية وإضافات لها ، يتوقف مصير أدب وفن هذه المنطقة الحيوية من العالم المعاصر .

وفي تصوري أن هناك عوامل عديدة تسبقت كلها لتضع القضية في هذه الصورة المناقضة ، منها ، على سبيل المثال ، رغبة بعض رواد الحركة الاشتراكية عندنا ، ممن يعملون أصلا في الحقل الأدبي ويضطلعون بمسؤولية النقد ، في الإسراع ببلورة الفن الاشتراكي ، فإذا بهم يعملون على تجميع أقرب الكتاب والفنانين إلى الفسك الاشتراكي ، تجميعا ميكانيكيا يضع الغاية مكان الوسيلة ، وقد ظنوا أنهم ، بهذا « التكوين » الكمي سيصلون إلى تمييز كفي في الأدب والفن ، وهي فكرة خاطئة من الناحية العلمية ، لأن الفن ليس كظواهر الطبيعة ولا حتى كحركة المجتمع في تفاعلاتها وهي تجتاز عملية تحول من نظام إلى نظام ، فالفن يرسم ، في الوجدان ، صورة لما سيصير إليه المجتمع وهو يتغير كيفيا في الوقت الذي

كله كان الفكر العربي يفتقر الى قوة الدفع ، القوة المستمدة من وحدته وانسجامه .

ففي مصر ، على سبيل المثال ، يقع محمد علي في تناقض لا مفر من الوقوع فيه منذ اللحظة التي فكر فيها في بناء دولة متكاملة في هذا البلد . فلكي يبني دولته ، كان عليه ان يعيد تحديد وضعها وسط الصراعات الدولية ، ومعنى ذلك ان عليه ان يخلق دولة قوية عسكريا ، متطورة فكريا ، ومن حوله ، كانت الدول الكبرى هي تلك التي حققت ثوراتها البرجوازية منذ زمن بعيد ، وفي قلبها يتصاعد ، يوما بعد يوم نمو الرأسمالية في اتجاه السيطرة على الاسواق الخارجية ، أي بالدخول في المرحلة الاستعمارية . انها دول رأسمالية متطورة ، فكيف يواجهها وهو يتربع على عرش بلد لم يخرج من غيبات العصور الوسطى الا حديثا ، الارض فيها هي وحدة الانسجام الرئيسية ، ومن يتخللون القرارات ليسوا ابناء البلد ، بل المستعمرون العثمانيون ؟ ..

لقد ظن محمد علي انه يستطيع بناء الدولة بان تمتلك السلطة الحاكمة ، وهو على رأسها ، الاراضى الزراعية كلها ، كما تصور انه يستطيع ان يستحوذ على خبرات الاوربيين العسكرية والثقافية والتكنولوجية والفنية بان يستدعي اهمهم ، ليخلق منهم مستشارين له ، ثم يرسل ، عاما بعد عام ، عددا من اهل البلاد يتعلمون في الخارج ، وبهذا التلاحق المستمر بين بلده وبين اوروبا يقضي على التخلف ، ويحقق الدولة الكبرى ، ويصبح اقوى حاكم في شرق البحر الابيض .

الواقع ان احلام محمد علي ، وهي توضع في التطبيق ، قد خلقت فئة جديدة من المفكرين الوطنيين ، فضلا عن انها ارسدت انواعا من المؤسسات عملت على ايجاد شكل من الممارسة العملية وضع فئات اجتماعية عديدة وجهها لوجه مع حقائق العلم المادية ، بعد ان كانت هذه الممارسة موكولة ، طوال قرون باكملها ، الى السحرة والمشعوذين ، مثل « مدرسة الطب » التي كان يديرها العالم الفرنسي برتيلي كلوت (او كلوت بك كما نعرفه) ونالف اسمه لوجود شارع يحمله في القاهرة) . وبموازاة ذلك ، كان المصريون الذين يفتنون في بعثات الى الخارج - وقد بدأ ارسال اولها عام ١٨٦٤ - كانت تتيح لعضائها ان يقضوا اموالها باكملها في باريس ، وذلك في فترة تاريخية حافلة بالثورات السياسية والانقلابات العنيفة ، وخلالها تحتدم الصراعات الايديولوجية ، ويتوالى ظهور التيارات والمذاهب الفكرية والادبية ، فالطبيعية تحيي في اعقاب الرومانسية ، والرمزية تحل محل البارناسية ، والوضعية كما صاغها اوجست كونت تفسح الطريق لمراجعة تراث الانسانية من افكار وفنون ، وتفتش عن روح الشعوب في اساطيرها وفنونها الشعبية ، والابحاث في نشأة اللغات

وفقها وتطورها تتابع على الدوام ، وعلى الدوام يحثك طلاب بعثتنا بهذه الحركات ، فاذا بهم يقارنون بينها وبين ما تمكسه بعثاتهم الاصلية من افكار ، فيستشعرون التناقض حادا ، وتحتدم في نفوسهم الرغبة في بلبل مجهود فكري لتخطي مستواهم .

ولم تكن القضية ، في نظر رفاعة رافع الطهطاوي او المولحي بعد ذلك ، او غيرهما من ابناء هذه البعثات ، هي قضية تخطي مستوى متخلف حضاريا بنقل افكار اوروبا المعاصرة الى تربتنا والعمل على استنبات مكونات ذهنية مماثلة ، وانما القضية هي ان يجد هؤلاء ، وسط هذا الخليط المتضارب من المذاهب والنظم والفلسفات ، ما يشبع احتياجاتهم . ومن هنا تكونت هذه الظاهرة التي تصاحب نهضتنا الفكرية - اواخر القرن التاسع عشر حتى اللحظة التالية : امضى ظاهرة الفكر الانتقائي (L'Électisme) .

فالذين وصلوا اوروبا عندما احتدم الصراع بين دعاة الاشتراكية الاولى ، امثال سان سيمون وبلانكي وفورييه ، وبين دعاة العودة الى الفكر الارسطي والى الكلاسيكية ، لم يكن لديهم من الوعي ما يتيح لهم فهم روح العصر ولا الى اي مرحلة من مراحل التطور الانسان وصلت اوربا وقتذاك ، فلان تكوينهم الفكري كان نتاج بيئة تقوم على الزراعة ولم تتغير فيها وحدة الانشاج منذ عهود الفراعنة الا تفسير اطيافا ، فقد ظنوا الفوارق بين مصر واوروبا كالفوارق بين فتاة دميمة واخرى رائحة الجمال . ولم يدخلوا في اعتبارهم ان الفكر الاحداث هو اكثر الافكار تطورا ، وان ما سبقته من افكار هي مقدمات له ، ولهذا تصوروا ان كتاب ومفكري القرن السادس عشر (مونتاني تالا) وان كتاب ومفكري القرن السابع عشر (ديكارت ولافونتن ورأسين) هم في نفس المستوى الذي وجدوا عليه كتاب القرن الثامن عشر (روسو وديدرو) وكتاب القرن التاسع عشر (هوجو وتين وكونت) ، ونتيجة ذلك الموقف (موقف ارسطى ، بلا شك (٨)) طبقوا مبدأ : « من كل بيتان زهرة » : انهم ينتقون من هذا الكتاب ما يوافق امزجتهم او ما يحل قضية مغلقة عليهم او مما يساعد على ايجاد حل لقضية تطوير الفكر المصري كما تجول بوجدانهم - لا كما هي في حقيقة الامر - ونضرب مثالا لما حدث لشاعرنا **احمد شوقي** وهو يدرس بباريس : كانت هناك حركات عنيفة ، تنوالى جميعها لتتخذ مواقف جديدة تجاه التزمت الاكاديمي والقوالب الكلاسيكية والتقاليد الجمالية التي شاعت منذ القرن السابع عشر ، وهي حركات ادت الى ظهور بودلير وسولي برودوم وغيرهم وارثوررانو ، وغيرهم ممن عبروا عن الانسان الجديد في ذلك العصر ، فما الذي استرعى انتباه احمد شوقي من هذه الحركات ؟ .. لاشي سوى الايقاع الجديد الذي جاء به فيكتور هوجو والذي سرعان ما تجدد ، ليصبح تقليدا عند لا مارتين ، وفيضة هذا ذلك لوند شوقي الى العصور

الكلاسيكية ، وتوقف عند القرن السابع عشر ، عند لافونتين وهو يعطى الحيوان القدرة على ضرب الأمثلة في الحكمة ، على نحو ما فعل ابن المقفع في كليله ودمته ، وعند جان راسين وهو يعمل على إحياء التراجيديات الإغريقية في شعره التمثيلي .

وهي مواقف ليست عسيرة التفسير . فاعلم أبناء البعثات الأولى كانوا من أبناء الفلاحين أو أبناء شيوخ الأزهر الذين انتقى منهم الوالي حاشيته وأعوانه ، ولأنهم في دراستهم الأولى ، لم يجدوا مكتسبات فكرية سوى تلك التي قدمها لهم الأهر ، فقد وجدوا أنفسهم ، وهم في أوروبا ، في موقف مشحون ، متوتر : فمن ناحية ، لديهم « ثرات » كان مبرر وجودهم كمثقفين ، فهل يلقون به ؟ - ومن الناحية الأخرى ، تحيط بهم أفكار جديدة ، فهل يتفرنسون ؟ هل يصبحون أوروبيين شكلا ومضمونا ؟ - هذا مستحيل ، والاكثر استحالة أن يطالب أبناء مجتمع إقطاعي بخرج لنوه من المصور الوسطى أن يكون على وهي حقيقي بما يحدث في فترات استيقظت فيها الجماهير الأوروبية على ثورين ديمقراطيتين ، في ١٨٣٠ وفي ١٨٤٨ ، وما هي تهيأ لثورات أعنف .

لم يكن أمامهم سوى الموقف التوفيقي : انتقاء ما يبدو لهم واضحا ، ثم استخراج ما هو قريب إلى التراث الذي تفتح عليه وجدانهم ، وتقديم مزيج نصف شرقي ، نصف غربي وهذا العمل الوسط يجيء مع حركة أخرى تحدث في القاهرة ابتداء من ١٨٥٠ : هي حركة إحياء التراث العربي القديم (١٠) ، ذلك لأن محمد علي ، بعد أن وطد نظامه ، أراد أن يجتذب إليه العالم العربي (وبعد العالم الإسلامي كله) كي ينتزع الخلافة من الدولة العثمانية) ، فيها يوظف المطبعة التي أسسها في بولاق عام ١٨٢٢ لطبع المخطوطات القديمة ، من كتب الفقه والسنة والشريعة ، ومن مؤلفات المتكلمين ، ومن ميون الشعر العربي القديم ، ولا شك أن تدفق هذه الأعمال يؤدي إلى طرح قضية التراث في مرحلة جديدة ، تنسم بالنزوع إلى مجابهة العالم الأدبي .

وواضح أن حركة « انتقاء » ما يلائمنا من الفكر الأوروبي وهي تسير بموازاة حركة إحياء التراث كانت تحدث في قلب نظام اجتماعي يتميز باحتكار العولمة الإقطاعي ، وهو نظام مختلف عن الإقطاع كما عرفته أوروبا ، كما أنه مختلف بقرنين من الزمن ، على الأقل ، عن أدنى النظم الاجتماعية في أوروبا ، فكيف يمكن لهذا الفكر الجديد ، أن يحقق وجوده ويفتح في هذه البيئة ، وهو ، مهما كان انتقاليا ، فإنه طفرة كبيرة بالقياس لما يدور في أذهان الجماعات الإنسانية العادية في عصر محمد علي ؟ .. كلما وجد مفكر جديد نفسه وقد وضع حلولاً لتطوير بيئة ، اصطدم بسياج القبيات والتخلف المحيط به ، فإذا به ينحرف من أقصى اليسار إلى الوسط . ولأن عملية

تنظيم المثقفين ، أي إيجاد وضع اجتماعي لهم كانت تحدث في داخل دواوين الحكومة وحدها ، فقد انسحبت هذه المرحلة بطرد النزعة التعليمية لكل نزعات الفكر الثوري . أن رفاعة رافع الطهطاوي يترك إبحائه ليدبر مدرسة للمترجمين ، هي مدرسة الألسن ، والمويلحي وبعبده البارودي لا يستمدان قيمتهما من الطفرة التي أحدثتها في أدبنا ، فالأول قد وضع نواة الفن الروائي والثاني قد حرر القصيدة العربية من الية الأداء الحرفي ، وإنما يستمد كل واحد مكانته من وظيفته في الدولة .

وكنا يعرف كيف تعامل الأسر العريقة أبناءها إذا ما أبدوا الرغبة في ممارسة فنون أخرى غير تلك التي تدخل في نطاق ديوان الحكومة . فالمثقفون ، كالمسلمين كالموسيقين ، يعاملون كأنهم « سواقل المجتمع » كما يقول الناس في لفهم النارجة . من يقبل أن يصبح ابنه « شخصاتي » يعمل على المسرح ، حيث يحرم دخول المرأة ، فيما عدا الماهرات ؟ من يقبل أن يكون ابنه شاعرا ، ولا توجد وظيفة شاعر في الدولة ، وأي أديب يتحول إلى عاطل ؟

ومهما كانت الظروف ، فقد حدث لحسن الحظ ، حدث آخر ، أضاف إلى مثقفينا جماعة مختلفة ، لا تنفد لا بتقاليد الأسر ولا تنتمي إلى التراث السلفي ، أنهم فئة المثقفين الذين هاجروا من لبنان وسوريا ، أمثال فؤاد الشدياق والحداد وفرح أنطون والقباني ، وغيرهم ، وخاصة مثقفي سوريا الذين تعرضوا لأضطهاد الدولة العثمانية بعد حملة إبراهيم باشا الشهيرة وترحيب السوريين به ، ففي قلب هذه الجماعة من المثقفين ولدت فنون حديثة كان من العثم أن يتأخر ظهورها في مصر إلى أن تنضج الطبقة البرجوازية ، لأنها الفنون التي تعبر من انتفاضة الفرد وتحرره من برائن الإقطاع ، وفي طليعتها فن الدراما ، ثم على ذلك الاهتمام بفكر معاصر للغاية ، متحرر من النزعة التوفيقية ، فكر يدرس داوون ونظريته في التطور ، كما يدرس الرومانسيين الألمان وعلى رأسهم شيلر ونيثشه وهيجل ، ثم يقدم فن الرواية ، بترجمة فم دستوفسكي وبلزاك وزولا وصفوة كتاب أوروبا في القرن التاسع عشر .

ولا يعني هذا أن تؤرخ لمرحلة النهضة ، وإنما ما يعنيها هو أن تؤكد هذه الحقيقة : كل هذه الأفكار قد أورت ردود فعل عنيفة لدى الأجيال الجديدة ، ولأن ظروف الواقع لم تكن تسمح بانتقال الفكر إلى الناس ، كما أصبح سلوكا ، فقد انعكس الفكر الجديد في دائرة جماعة ضيقة من المثقفين ، ظلت تمارسه ، وبمقارنتها بينه وبين واقعنا ، تطرح قضايا جديدة علينا بالمرّة . ويكفي أن نضرب مثلا بالخط الذي سلكه سلامة موسى وهو يتطور ويطور مثقفينا معه ، بادئا من نيثشه وشوبنهاور ، لينتهي إلى ماركس وبرناردشو وفرويد .

حتى تصل ، في نهاية المطاف ، الى الشكل المركب لها ، ذلك الذي تتخذه الظاهرة وهي تمارس وجودها .

ان قيمة هذا المنهج هو وضع كل فرد في موقف يجد نفسه فيه وقد اتخذ مسافة من كل ظاهرة فلا شيء حوله ينسجم مع الكل ، في اساق ابدى ، كما هو الحال في فكريات العصور الوسطى ، بل تفتت كتلة الافكار العامة ، اي - بمباراة اجتماعية وسياسية - تفتت البناء الاقصادي الذي يمس ، في وجدان كل واحد منا ، صورة منسجمة ثابتة ، نتصورها لا تتغير منذ الابد ، للحياة والمجتمع ولوضع الانسان في هذا الاطار المتماثل . وعندما تفتت هذه الكتلة الصماء ، فتمتد لتواكب الظواهر قابلة كلها ، للتحليل ، وكل تتطلب منا ان نعيد النظر اليها . فاذا اضفنا الى المنهج الديكارتي تلك النظرة الريفانية لتطور الادب واللغة والعقائد والاساطير ، فبعد هذا الحد تكون قد وضعنا ايدينا على اوليات مفهوم التطور للمجتمع وللغفكر الانساني : فاي جماعة انسانية تبدأ بالتعبير عن وجودها بتحديد صورة غامضة ، وثنية ، اسطورية ، لها يحيط بها من عوالم غامضة ، انها تفسر الخليفة باساطير تدور حول زواج السماء والارض وانجابهما الكائن الادمي ، وتفسر النشاط النفسي بالقاء مكوناته الى الخارج ، وبتجسيدها في صورة كائنات الهية متصارعة ، بعضها يمثل قوى الحب ، وبعضها يمثل قوى الخير ، وبعضها لا هم له سوى تحطيم القوتين السابقتين ، لانه اله الشر ، وهكذا تتمدد القوى التي تحرك الانسان . ثم من هذا الفكر الوثني تنتقل الجماعات الانسانية الى فكر آخر ، يقوم على الاحتفاء بمصادر الحياة : بالرقص للمطر لانه يجيء بالماء فيمنع النبات حياة ، وبالفناء للنبات كي ينمو وللانسان مع كل دورة من دورات حياته ، الاحتفاء به اذا ما ظهر للوجود . واذا تهيبا للتجسب ، بالزواج ، او اذا عباد منتصرا من قتال ، او اذا احتفى بمناسبة ما ، وهذه الاشكال التلقائية تتطور لتصبح معتقدات ، ثم تتحول الى اداب ، ثم تصب مرة اخرى في فكر جماعات اخرى خالقة بذلك عالما بأكمله من الرؤى والافكار .

ان دراسة الادب والفنون على اساس انها عمليات تطوير لحاجات بدأت تلقائية في فوكتور الشعوب هي اهم ما جاء به تين . وعندما طبق طه حسين هذا المنهج في كتابه الثوري « **الشعر الجاهلي** » امكن القول باننا في بداية ثورة تنقلنا الى الفكر المعاصر .

ولان الواقع لم يقدم الفئات الاجتماعية التي تحتم ميلاد هذا الفكر ، وترفعه الى درجة الضرورة ، فقد ارتد طه حسين الى الموقف التوفيقي . وكذلك فعل العقصاد بعده ببضع سنوات ، فمن دعوة الى الشعر الجديد ، ها هو يريد ان يثبت ، بكل قواه ، ان الشعر العربي قد قدم ما عجزت عنه المذاهب الاوربية الحديثة .

وسواء تاملت الاجيال التالية على سلامة موسى ،

لقد خلقت هذه الافكار اهتمامات لا تلقى صداها في الواقع ، ومع ذلك فهي تظل اسئلة حائرة بلا جواب ، وطالما اعتنقتها فئات معينة ، فلا بد ان تحدث في الواقع حركة تعبر عنها . وهي دائرة تطلق ، وبجوارها تفتح دوائر عديدة ، تفتح كل منها لتطلق ثانية .

فالفكر الاشتراكي العلمي قد دخل حياتنا ابتداء من ١٩٠٥ ، عندما ظهرت مجلة « الجامعة » لفرح انطون . لكن من دخل معه في حوار منذ ذلك الوقت ؟ . لا احد ، وقد وجب عليه ان ينتظر ، في اطار دائرته المفلقة ، حتى ظهور جماعات من السياسيين تربط المجتمع بالفكر ، وتبحث في مكوناته الاجتماعية ، وتهتدي الى قيمة العمل ، وذلك ابتداء من ١٩٢٤ . ولا يكفي ان يظهر زعيم ديموقراطي ، وطني ، منطور ، كمحمد فريد (اول من اسس نقابات العمال) حتى تصبح لدينا حركة اشتراكية ، فقد كان على هذه الحركة ان تنتظر حتى تنمو طبقة التجار والصناع والمثقفين ، مشكلة كيان برجوازية وطنية تريد ان تنشئ الصناعات على المستوى القومي ، وتمجبل بالتطور ، وتفتح البلد على حركة العالم .

لقد كانت ثورة ١٩١٩ هي اول تعبير عن هذه التناقضات ، ومع ذلك فهذه الثورة الوطنية تحدثت وفي العالم تنتصر ثورة اشتراكية ، اي ان البرجوازية الوطنية تستقر على مستوى الواقع في الوقت الذي تهيب علينا فيه رياح الفكر الاشتراكي . ومرة اخرى تتداخل حلقات التطور ، مرة اخرى يصبح الفكر اسبق من الواقع ، ويعاني المفكرون من تناقض فكهم مع حركة واقعهم .

ومنذ ١٩١٩ والى ثورة ١٩٥٢ وهناك عمليات لاحكام الفكر المتطور على عمليات التعبير الادبي والفني دون ان تمر اشكال التعبير نفسها بعمليات التطور التي ينبغي ان تمر بها ، فاذا بنا امام فكر تقديمي يقدم في صيغة ادب اقصادي ، يمحي فيه الحس بايقاع الزمن المعاصر ، ويتحول فيه المضمون الى مناقشات او الى بورتريرات لنماذج بشرية تقدم ساكنة ، بلا تفاعل مع واقعها ، تماما كالصور الفنية التي يرسمها لابرور في القرن السابع عشر . وهذا التناقض لا يزال سمة ادباء وفنونا . لكن : الا يمكننا ان نستخلص صورة لحصاد تلك المرحلة ؟

حقا ، لقد كان حصاد تلك المراحل هو تحرير الفرد من عمومية التفكير ومن الافكار القبلية ، اولا بتخاذه **المنهج الديكارتي** ركيزة للبحث والتعميق ، والى طه حسين يرجع الفضل في تحويل العقل العربي الى هذا الاتجاه . وقوام المنهج هو التشك في جميع الاحكام التي تشيع حول ظاهرة ما ، سواء كانت احكام العامة او آراء الباحثين او ما خلفه لنا السلف من تراث ، ثم البدء بتحليل الظاهرة وردها الى نقطة الصفر ، الى ابسط عناصرها الاولى ، اي المنصر الذي لا يقبل التحليل ولا التجزئة ، وبعد ذلك اعادة تكوين الظاهرة بتجميع عناصرها ، عناصر منصر ،

الفرنسيون بتعبير (L'enjambement) ، وكذلك بالتححر من حتمية التراكيب اللغوية التي لا تعتبر الجملة سليمة الا اذا اشتملت على فعل ، فالشاعر هنا يجمع لمجموعة افكاره بان تنداعى بلارابطة منطقية ، لان الانسان هو الهارموني الشائع في الشحنة الشعورية نفسها ، هذا بالإضافة الى عديد من انواع السباح ، وكلها تؤدي الى هذه النتيجة : ان يستطيع الشاعر ان يحول ما في نفسه الى ايقاعات ، الى نظم له طابع التلقائية .

مثل هذا الاتجاه يطلق حرية الفرد ويسمح له بكامل التعبير عن ذاته ، فهو خطوة أولى نحو الوعي الحقيقي بالواقع ، وهي هنا عملية لا تتم الا من خلال تحطيم القوالب القديمة للشعر . والثورية هنا مطلقة ، لان الشكل الفني ليس رداء ترتديه الافكار ، بل هو الافكار نفسها ، انه ممارستنا العملية للحديث عن انفسنا للفرد ، ولابداء اولئنا عن الغير لهم ، وللتطلع والحلم والخط والتردد والاقدام ، انه حريتنا .

وفي الثلث الاول من القرن التاسع عشر ، كانت ظروف الدول الاوربية المتطورة اجتماعيا (اي تلك التي دخلت في مرحلة الثورة الصناعية ، وبدأ اقتصادها يرتكز على الاسواق الخارجية) تحتم اتجاه الادب نحو هذا المنطلق . فالمدن الكبرى تتكون ، وهي ظاهرة جديدة بالمرّة ، تحفل بايقاعات حياة لم يعبر منها انسان من قبل ، فالضجيج ، وانماط المعمار المعقدة ، وانتشار الغاشي ، واتساع المصانع وانتشارها كما ، والآله وهي تتطور على الدوام ، وزحف السكك الحديدية على واقع الناس ، وعملية الانتقال الدائمة من الريف الى المدينة بحثا عن عمل ، والازمات والاضرابات والانفاضات التي تنتشر يوما بعد يوم ، ثم - وهو الاهم ظهور انماط من البشر لم يكن لهم كيان محدد في المصور السابقة (وبالتالي لم تسمع الاداب السابقة اصواتهم) ، ومع ذلك فحجمهم اخل في الاتساع ، وطاقتهم تصبح عصب الحياة في المجتمع الرأسمالي : انهم البروليتاريا . وبين البروليتاريا وبين الطبقة البرجوازية الحاكمة ، كانت الهوامش تتمدد ، ففئات عديدة من المثقفين تبدأ بدراسة دور هذه الفئات الجديدة ، الكادحة ، وتوزع الى التعبير عنها ، وبعضها يخلط بينها وبين سائر طبقات الشعب ، كالكهنة وصغار الموظفين والعديد من التكوينات النابعة من البرجوازية الصغيرة ، والبعض الآخر ، باسم الديمقراطية او بالعودة الى نظرية التعاقد الاجتماعي ، يجعل منها قودا لانقلاباته السياسية وركيزة له عندما يتنهاى للعود الى السلطة .

وايا كان الوضع ، فهذه الطبقة الجديدة هي التكوين الاجتماعي المميز للقرن التاسع عشر . وعندما تطسرح المسألة على مستوى قضايا الادب والفن ، فعندئذ يواجهنا هذا السؤال : اذا كان كل انسان ، في اي مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ، وفي اي بناء حياتي ، يتزع - من ناحية - الى ((التنفيس)) عن الصفوط التي تعوق نموه ،

او طه حسين ، او العقاد ، فقد كان يعوزها الاحساس بفاعليتها ، بان لها وظيفة في المجتمع ، ولانها كانت تحس ، بوجودها ثم بتحليلها الاجتماعي العلمي ، بان افكارها تفيض ، وبان الواقع اسن ، وضيق ، وبانها ، هي وفئات المجتمع الجديدة (التي ظهرت على اثر نجاح الثورات البرجوازية في اعقاب الحرب العالمية الاولى) تحمل وحدها الطاقة الكافية لتطوير هذا المجتمع ، فقد كان لابد من ثورة اخرى لاطلاق هذه الطاقات .

غير ان هذا الفكر المتطور لم يعمل على صياغة نظرية نوافع الفئات الاجتماعية الجديدة ، فالي الان لم توضع اية دراسة علمية لتكوينات الفلاحين المختلفة ، رغم انهم يمثلون الاغلبية ، كما انه عزز اسطورة تفوق الاجنبي على العربي ، ولم يثبت ان الاوربي قد اجتاز ، مثلنا ، نفس المراحل التي اجتازناها ، والمسالمة هي مسألة تطور ، لكل هذا لم تبدأ عمليات الابداع الفني عندنا من الضرورة . من رغبة الفلاح في الانشاء بنجاح عمله عندما يجني محصوله ، فيقيم الموالد والاعباد ، ومن رغبة العامل في التعبير عن شكواه وانيه وتطلعه الى ان يكون انسانا لائا ، وحتى ما تعاقب من اعمال ثورية ، كانت لفة التعبير فيها متخلفة عن مضمونها ، وبذلك كانت الى الادب التعليمي او الخطابي اقرب .

لكن لماذا حدث كل ذلك ؟

لأننا لم نضع انفسنا في قلب العملية التفرخية التي حدثت في اواخر القرن التاسع عشر وحتى النصف الثاني من قرننا العشرين ، والتي تدور كلها حول ضرورة اكمال الثورة الرومانسية .

لكن ما هو حق المقصود بهذا التعبير : « اكمال الثورة الرومانسية » ؟

ليس المقصود به هو العمل على تطوير ذلك المذهب الذي اعلن مولده رسميا في ٢١ فبراير ١٨٣٠ عندما حقق فيكتور هوجو نجاحا ساحقا باول عرض لمسرحيته الشهيرة : « ارناني » Hernani . صحيح ان هوجو كان نقطة البدء لثورة في الادب والفن العالمين لم تكمل لحد الان ، الا ان مفهومه للمذهب الرومانسي كان قاصرا على التعبير عن مرحلة معينة من تطور الادب الفرنسي يناهض فيها الفكر مفاهيم عصر الاصلاح La Restaurahom وذلك باعطاء الاولوية للدعوة الشعورية لدى الفنان ، وبتحويل ادوات التعبير الى وسائل تقود الى غاية ابدع ، هي ان يحقق ، في عمله الفني ، دقائق احساساته وانطباعاته من الواقع ، ورؤياه لما يراه ولما يشعره . فالسماح بان تنتهي الجملة ، في القصيدة ، بعد عدة أبيات ، بعد ان كانت القواعد الكلاسيكية تحتم اكمال الجملة في البيت الواحد ، او عند شطره محددة بعدد من المقاطع ، (وهو ما يسمى بعناق البيت للبيت الاخر مع استمرار المعنى كأنما الابيات المتوالية جملة واحدة يؤدبها الشاعر مع التوقف ليلتقط انفاسه بعد كل مقطع ، ويعبر عنه

في عصر الملك الشمس ، عصر لويس الرابع عشر . وهنا تعود مرة أخرى الى الفكر القائم على الاقية : فهناك عدة قواعد للبيان والبلاغة ، وادوات ثابتة للاستفهام والتعجب ، وجمل محددة للتعليل والاضافة ، الى اخر هذه القيود التي يفرضها الاكاديميون .

وهنا يتضح لنا الى اي حد تعتبر الثورة الرومانسية ، بتحطيمها لهذه القواعد الاكاديمية ، عملا سياسيا . الا انها ، كما قلت ، مجرد نقطة انطلاق ، وشارة بدء لسلسلة من الثورات ، تصابت ، ثورة باسم البرناسية وثورة باسم الرمزية ، ثم بعد ذلك باسم المستقبلية ثم باسم السريالية او باسم الطليعة .

ولم يقتصر ذلك على الشعر . ففي الفنون التشكيلية تحدث نفس الانتفاضة . وازاء حركة الحياة الجديدة في المدن ، بشوارعها ومبانيها وازدحامها ، وبتعدد الانماط البشرية فيها ، وبظهور العمال وفتيات المصانع وبنزوح الريفيات الى العاصمة بحثا عن العمل في مصنع او في مقهى او في بيت ، وبنزول المرأة الى العمل ، كان الجيل الجديد من الرسامين يرى منظورا جديدا لم تجله لوحة رسام . كيف يمكنه اذن ان يتبع القواعد الاكاديمية التي تحتكم رسم المرأة من خلال موضوع اسطوري ، وتنسقي قاعدة انتقاء الالوان ، فهي تستمد فلسفة اللون من رؤيتها العينية للعالم ، فالقريب (Forgrawrd) يمثل الالوان الارضية الخالصة كالبنى والاصفر والبويد يمثل الالوان السماوية وحتى في المناظر البانورامية لا يقبل الاكاديميون ان يكون الشارع او المقهى او مدافن المصانع من موضوعات التصوير ، فهي « سوقية » في نظرهم ، لانها تمثل الواقع اليومي ، ولا بد ان يتجه الفن الى السمو .

ولا تدهش اذا وجدنا رسامين ، امثال مانيه Manet ثم بيسارو Pissaro يتحركون الاكاديميات ، ومراسم الاساتذة الكلاسيكيين ، ليمثلوا عن استقلالهم ، ولكي يصلوا الى توليد احساسهم الحقيقي لما طرا على مجتمعاتهم ، يتجهون الى المدن ، يرسمون ايقاع حركتها ، ومدافن مصانعها ، ثم الى السكك الحديدية ، ثم الى بسطاء الناس . فالريفيات اللاتي يستحممن في الانهار يصبحن موضوع لوحات مونييه الاولى ، (وبعد رنوار) ، تلك التي احدثت صدمة للاكاديميين ، ففي « الغداء على العشب مثلا » ، يقدم « مانيه » موضوع المرأة العارية من خلال لوحة فيها الزوج والصديق (او العشيق لا ادري) يرتديان ملابسهما كاملة ، بل احدهما لا زال يرتدي قبعته ، بينما تجلس في مواجهته امرأة عارية تماما ، تتناول الغداء على العشب في حديقة بجوار السمين ، وفي الخلفية نجد شابة عارية هي الاخرى ، تستحم . وليست قيمة اللوحة في العري ، بل في اتزان موضوع

ومن ناحية اخرى ، يؤكد قدرته على ان يتطور ، اي على ان يتجاوز وضعه ، اي - في كلمة - على ان يكون انسانا ، بالتعبير عن تطلعاته الى الغد وعن سخطه وضيقة بما يعمده في الحاضر ، اليس من الضروري ان يظهر ادب وفن جديديان يتبعان من هذا الطليعة الاجتماعية الجديدة؟

وهو سؤال لا يجد له اجابة مباشرة . صحيح ان هناك امثلة يقدمها التاريخ للفنرات التي كانت فيها الجماعات الانسانية وهي في دور تكوينها تنشيء لها الاداب والفنون المعبرة عنها ، ففي سباق ابناء العصور الوسطى على انشاء المدن ، او البورج (Burg او Bourg) .

وانشاء خوضهم الحروب العديدة للقضاء على القبائل المتنقلة الباحثة عن الاستيطان في اي مكان امن ، ولذا تهيبا للانقراض عليهم ، ظهرت الملاحم والسر الشعبية واشكال من الشعر انتزعت اوزانها من الرقصات الجماعية في الاعياد وموالد القديسين ومسرحيات مرتجلة تسخر من سلطة السادة الاقطاعيين ، وهي انواع فنية مهدت للطرفة الكبيرة التي حدثت في عصر النهضة . لكن الصحيح ايضا ان هذه الاشكال قد ظهرت في عصر لم تكن فيه طبقات اخرى تناقض هذه الطبقة النامية ، بل لم يكن فيه مجتمع واحد مستقر ، ومن هنا كانت تلك الملاحم وتلك الاشعار تعبيرا عن مجتمع بأكمله في مرحلة التكوين ، وحتى بعد ان نجح الفلاحون في التحرر من اسر السادة الاقطاعيين ، وكونوا نواة راسمال عن طريق التجارة واعمال السمسرة وبالاتقال من اقطاعية الى اخرى ، بعد ان تكونت المدن ، وهي قلعة البرجوازية ، لم يكن يملك حق التعبير عن هذا الشكل الجديد سوى الفرد البرجوازي نفسه ، ولذا كانت حركة تجريد الشعر في عصر النهضة ، وهذه الحرية في التعبير التي وصل اليها شاعر مثل رونسار Ronsard هي الصياغة الوحيدة الممكنة في ذلك الوقت .

اما الان ، في عصر فيه الصراع قد اخذ يحتدم بين من يريدون تجميد اوضاع الحياة في القرن التاسع على ما هي عليه (كبار الراسماليين واتباعهم من المثقفين الذين وصلوا الى مناصب في الدولة) وبين من ينادون بحق الحياة لم يعمل ، ويريدون ان تكون الطاقة الانتاجية هي معيار الكسب ، في عصر كهذا لا مفر من وجود عدة اشكال للتعبير الفني .

اقول « عدة اشكال » ولا اقول شكلين كما يفصل البعض على سبيل التبسيط . فهناك شكل محدد الملامح ، هو ما يسمى بالادب والفن الاكاديميين ، وهو ينزع الى الايهام بانه الشكل الوحيد للتعبير بانه « المثال » و « النموذج الاعلى » ، وان سائر الاشكال الاخرى هي محاولة للوصول الى ما يتميز به من دقة وكمال . وهو يعود بنا الى نظرية « الانسان الواحد » ، الثابت ، في كل مكان وزمان » ، تلك النظرية التي تظهر في كافة عهود الاستقراء السياسي للدول الكبرى ، في اليونان في اوج عظمتها ، كما في فرنسا

يبدو الآن واضحاً أن جميع هذه الحركات كانت تعمل ، وهي تحطم القوالب القديمة في الفنون وفي الأدب ، إلى تفجيرات جزئية من الواقع الإنساني ظلت ، قروناً بأكملها ، كامنة ، لم يستكشفها مخلوق ، ولم تدخل في نطاق أية تجربة فنية . فالأدب والفنون كانت تجعل موضوعاتها محصورة في حياة الملوك والباطل خلال العصور الكلاسيكية ، ابتداء من الأغريق حتى مسرح راسين ، أي أن حق التعبير لا يمنح إلا للسلالة . فإذا حدث وتحدث الخدم أو العبيد ، فنحن نراء كوميدياً بأكملها : نحن أمام « زجاناريل » الخادم الذكي الذي يرسم كل الخطط لسيد في مسرحيات مولير ، ونحن أمام أركان الصعلوك ، ابن البرجوازية الصغيرة الذي يسمى ، بعد نجاح خدم السلالة الاقطاعيين في التحول إلى تجار ، ثم سيطرتهم على عصب الإنتاج في أوروبا ، أقول أركان الذي يسمى إلى أن يزج سيده من طريقه ليحل محله .

لكن الإنسان البسيط ، الحرفي في القرن الثامن عشر ، والعامل والفلاح الصغير في القرن التاسع عشر ، ما الذي يمكن أن يقوله وهو لم يتعلم ، ولم يسطه مجتمعه حق الكلمة ؟

ومع ذلك ، فهناك طليعة المفكرين والفنانين ، من هوجو وبودلير حتى رانبو ، أنهم يرون صورة الفرد من خلال بسطاء الناس هؤلاء ، وإلى جانبهم يجيء آخرون ليخلقوا فناً جديداً بالمرّة ، هو وحده القادر على احتواء حركة الواقع الجديد ، الحركة اليومية لا الأفعال الخارقة ولا البطولات ولا سير العظماء ، أنه الفن الذي يضع أبناء الفئات الاجتماعية المختلفة في علاقة ، ويربطهم بمجرى تاريخ واحد ، ويحيطهم بشئى المواقف التي تحدد مصيرهم في المجتمع الواحد : أنه فن الرواية . وليس من قبيل الصدفة إلا نشأ الرواية إلا في القرن التاسع عشر ، وليس من قبيل الصدفة أن نجد الروائيين الكبار ، وعلى رأسهم بلزاك ، لا يكتفون بشخصية فرد واحد ، يتبعونها حتى قمة أزمتها ، كما كان الحال في مسرح القرن السابع عشر ، وإنما يريدون احتضان مجتمع بأكمله ، وهذا ما يفسر العنوان الذي اختاره بلزاك لسلسلة من رواياته الرئيسية : « الكوميديا الإنسانية »

إن أبسط استقراء لهذه التحولات في أدب وفن القرن التاسع عشر تنتهي بنا إلى استخلاص هذا القانون : في مختلف المجتمعات السابقة (عبودية ثم إقطاعية ثم رأسمالية) كانت حركة الفكر تتبع من الطبقة الصاعدة ، ومع ذلك فهي تتحدث باسم الإنسانية كلها ، أي باسم المستوى الأعلى لتطور الآداب والفنون . فدوبان الفرد في عصر الجماعة . وارتباط مصير الجماعة بقوى الفكر والسوء ، ثم الثورة على هذه المعتقدات القبلية وإعلان أفلاس فولكلور القبيلة (كما تجسده ميثولوجيا آلهة الأولياد وتفسير نشأة الكون ووضع الإنسان من خلالها)

مقدس إلى الأرض ، فبعزوف مانيه عن الميثولوجيا وباتجاهه إلى الواقع المعاصر يخطو الخطوة الأولى نحو تكثير القواعد الأكاديمية . إلا أنها خطوة تنبها أفكار جديدة تعطى - في مجال اللون - الأولوية للانفعال ، فنحن نرى الأشياء مشربة بالضوء ، فلماذا لا نرسم الأزرق وهو يتم بالابيض في مقدمة اللوحة ؟ لماذا لا نرسم سماء ودرية أو قرمزية طناً هي تبدو لنا كذلك في الشفق ؟ . .

إن هذه الثورة التي أعلنها الرسامون الجدد قد وجدت في مذهب التأثيرية Impressionisme الصياغة الأولى ، ثم مع تعمق بناء المصانع ، وتطور الآلة ، انجذبت الفنون نحو معاصرة هذه المثلثات ، تارة بتصوير هذه الأشكال الجديدة من خلال انفصال الرسام بها ، وهو ما نادى به مارينيتي Marinetti مؤسس مذهب المستقبلية Futurisme وتارة يريد الرسامون تحويل الصورة الذهنية التي ترسمها خطوط هذا المنظور الجديد إلى مجرد علاقات بين كتل وخطوط وفراغ ، مثلما تطورت اللغات من الصورة إلى الخط المجرد (مثال : تحول الهيروغليفية وهي لغة عمادها الصور وعلاقاتها إلى رموز تخزن معاني الصور في شكل دوائر وخطوط أي مجردات) وهذا ما حدث في الفن التكعبي ، حتى نصل إلى مركب موضوع من التأثيرية والتكعيبية عند الفنان الفرنسي فرنان ليحيه .

وبموازاة ذلك ، كانت الموسيقى تتجه هي الأخرى إلى الإيقاعات الخالصة لدى الشعوب ، بادئة من الريف الروسي عند الستة الكبار ، لتنتهي إلى تجذرب علمية ، تقوم - عند المؤسس ميقال المجري الكبير بيلا بارتوك (Béla Bartok) - على استخراج جوهر اللحن الفولكلوري وأعادة بناء الموسيقى انطلاقاً من هذه « الموتيفات » الشعبية وارتكازاً على النظام النغمي العالمي (Système tonal)

وبالمثل ، يتجه الكاتب المسرحي الألماني الكبير برتولت بريشت^(١) Bertolt Brecht إلى أشكال المسرح الفولكلوري ، من كورس ، واقنعة ، ورواية سيرة (على نحو ما يفعل رواة المقاهي عندنا وهم يرددون بطولات أبي زيد الهلالي أو عنترة) ويدرس قبليّة رجل الشارع للتعبير الدرامي ، ويستخلص من كل هذا نظرية لمسرح يعبر عن حركة الواقع المعاصر ويحدد وضع الإنسان الجديد في سياقها ، هي نظرية : « المسرح اللحمي » .

وفي الشعر ، يتجه إيلوار في فرنسا ونيكولاس جيلين في كوبا ، إلى الماويل الريفية والأشكال الشعبية للأغاني ، ومنها يستمدون موتيفات يننون على أساسها قصائد من نوع لم تعرفه الآداب إلى الآن . والأمثلة كثيرة ، غير أنها تشير ، في مجموعها ، إلى رغبة في اقتحام مجاهل في حياة الإنسان المعاصر لم تصل إليها الفنون من قبل .

وتأكيد متطلبات الحياة الجديدة ، وهي تقوم على ارساء
أسس القانون المدني ، وإشاعة الحد الأدنى من حياة
ترتكز على ارادتنا ، كل هذا وراء السدافع لكتابته
« الأورستيات » لرائد الدراما في العالم كله : اسخيلوس .

الا ان أورست لا يشير الى الإنسان العاري في
أثينا أو في أي بلد يوناني ، فهو النموذج الاعلى للإنسان ،
انه المثل الذي يضرب للإنسانية عموما ، وما كان يمكن
للفن الا أن يعبر عن هذا الحيز من اهتمامات الجماعة ،
لسبب بسيط هو ان الأغلبية لم تكن تدخل في عداد
المواطنين ، أغلبهم اجانب أو برابرة ، تحولوا الى عبيد ،
وهم يقومون بدور الآلة : مجرد طاقة تحرك الطواحين
وتحرث الأرض وتجدف جماعة لتدفع السفن الشراعية
الى اختراق البحار وتحقيق التجارة الخارجية . وهؤلاء
ليس لهم صوت ، لان ليس لهم كلمة في مجتمعهم .

وبالمثل يمر العالم ، خلال المصور الوسطى ، بانماط
لمجتمعات لاحق فيها للكلمة الا للبارونات والكونتات
والملوك والفرسان الذين يحمون النظم الاقطاعية ، ولهذا
لا نجد محورا للاداب والفنون سوى بطولات تلك الصفوة
المميزة ، وكل ملاحم المصور الوسطى ، كاغاني البطولة
Chansons de gestes أو اغاني رولان لا تمكس من
الحياة الإنسانية سوى « أعمال » الأبطال . انها لا تكشف
الا عن مثالية أعمالهم ، جاعلة منهم ، هم ايضا ، نماذج
للكمال تقدم الى الإنسانية كلها . اما حياتهم كبشر
عاديين ، حياتهم وهم يمارسون وجودهم اليومي ، فهذا
جانب يستهجنه واضعو نظريات الادب والنقاد ومؤلفو
فنون الشعر . لفرجة ان الجماليات وقواعد التعبير
التي وضعت منذ نشأة القوميات ، ابتداء من القرن
الخامس عشر ، والتي صاحبت تركز الاقطاع ، ثم
تحالفه مع طبقة التجار والصناع الصاعدة ، ثم ثورة
الطبقة الجديدة الرأسمالية على الاقطاع ، كانت كل تلك
الجماليات وكل تلك القواعد تحتم الايدور الموضوع حول
الحياة اليومية ، وتحرم تصور الاشكال الشائنة أو
القيح (كأنما الجمال هو ان تنقل الجمال وليس الجمال
هو التعبير الجميل) والخطر من هذا انها وضعت قواعد
للحيز الزمني والمكاني لكل نوع فني ، فهناك - مثلا -
نظرية الازمنة القومية التي ظل يتناقضها منظور الادب
وواضعو قواعد الدراما والرواية والشعر . وفي نظرهم
لا يكون الفن فنا الا اذا انتخب من حياة البشر اللحظات
الشحونة بالاهتمامات العصرية ومواقف البطولة أو
الصدام بازمان ، فما هو خارق ، وما هو فائق للطبيعة
يصبح موضوع الفن .

وحتى عندما نشأ فن بانودرامي بالضرورة ، كالرواية
مهمته توسيع وتفتيت المكان كي ينزل الإنسان من مستوى
البطولة المثالية الى الشارع . لم يكف المنظرون عن
الناداة بضرورة وجود بطل يكون محور الرواية .

ثم فجأة تغير الرياح . فمع المد الثوري ، في
١٨٣٠ ، ثم في ١٨٤٨ ، ثم في ١٨٧٠ ، نلمح خطا تصاعديا
يرسم في الجهة المضادة : في الجانب المناقض للنظم
الرسمية السائدة ، لبطولة الفرد البرجوازي ولحتميات
الجماليات وقواعد التعبير التي تحصر الفنان في حيز
الازمنة القوية (Temps Forts) وحدها . فالملايين التي
تعمل في المصانع تفيق على وجودها ، وكل فرد يريد ان
ينتزع نفسه من عموميه وضمه ، من النظرة اليه كجزء
من كتلة (الا تسمى الكتلة الجماهيرية؟ Masses Populaires
انه يحقق ثورة مزدوجة : فمن ناحية يريد لوجدانه ان
يعي فرديته كما وعاشا من قبل انسان القرن السادس
عشر ، ويريد ان يفهم الظواهر حوله بتجربتها من
التقاليد كما كان يفعل ديكارت في القرن السابع عشر ،
ومن ناحية اخرى يرى ان فرديته لا تتحقق الا بتماسك
الكتلة التي ينتمي اليها ، حتى اذا حققت هدفها ، أي ان
يكون الانتاج لمن ينتجون ارتفع مستوى هذا الفرد
العمومي الوجود الى مستوى الإنسان ، وتلاشى ، من
الناحية المضادة ، وجود انسيان آخر ، مختلف ، هو
البرجوازي الذي يستغله ويعلم عن انه وحده صاحب
الحق في أن يقول كلمته تجاه مصير المجتمع . وبالتالي
فهو وحده محور الاداب والفنون .

انها حركة تجد اول حل لتناقضاتها مع الثورة
الاشتراكية في ١٩١٧ في روسيا ، ثم في ظهور جمهورية
تايمار بعد ذلك بألمانيا ، غير انها حركة سرعان ما تحبس
في دائرة ضيقة ، سميت تارة بالستار الحديدي ، وتارة
بنقيض العالم الحر . ولا يعني هذا الجانب السياسي
في الموضوع ، بل الذي يعنيها هو هذه الحقيقة التي
ننساها دائما : منذ وهي الجماهير ، في شتى انحاء العالم
بوجودها ، وبدورها التاريخي ، والاداب والفنون تتجه
الى التعبير عن هذا الكيان الجديد . الا ان اول من يعبرون
عن هذا الكيان الجديد لم يكونوا بالضرورة هم العمال ،
وانما فئة المثقفين الذين يتفاعلون بما يهدم به واقعهم .

ومنذ القرن التاسع عشر والى الآن والواقع يمدنا
بهذه التغيرات : اتساع في اهتمامات الفرد العادي ،
فبعد ان كان البيت أو العمل أو العلاقة بالمرأة هي محور حياة
الفرد ، تحطمت الاسوار حوله ، بآداة بظهور وسائل
جديدة ، اليه ، تصله بشتى بلاد العالم ، كالقطار ثم
الطائرة أو السفينة البخارية ، وبعد ذلك تجيء وسائل
اخرى ، تنقل اليه العالم وهو جالس في بيته ، كالراديو
ثم التليفزيون ، وبالمثل تجزيء السينما المكان وتحطه
الى اقصى حد ، ومع هذه التجزئة وهذا التحليل تفتت
كتلة العواطف ، فتنتشر انفعالنا وتخلق منها نسيججا
هارمونيا بطينا ، الصورة ، ننسى الحالة الوجدانية التي
كنا نستشعرها ونحن نستمع الى مقطوعة موسيقية .
انها اهتمامات تؤدي الى توسيع حس الإنسان بوجوده ،

ما مكان الفرد العربي وسط هذه الاهتمامات ؟

الى اي مدى يقترب من هذا المفهوم للانسانية الجديدة ؟ .. ثم كيف نمطي للذين لم يكن لهم حق الكلمة ، لانهم ، في عصور الإقطاع والاستعمار والتخلف ، لم يتعلموا ، كانوا اميين ومن الذين سقطوا في سلم الحياة الرسمية ، كيف نمطيهم القدرة على ان يتحدثوا ويعبروا عن وجودهم ؟ .

هذه هي المهام التي تطرح على الاديب والفنان في وطننا العربي . ولكي نصل الى الجواب القاطع ، يصبح من الضروري ان نقوم بعمل علمي كبير ، هو ان نتجه الى الجوانب التي لم تستكشف بعد في حياة الملايين ، طريقتهم في تصور الوجود والانسان ، وسلوكهم التلقائي عندما يعبرون عن انفسهم بوسائل بدائية ، بالرقصات على ايقاع تصفيق الايدي والطبول ، وبالفناء في ليالي القمر في الحقول ، وبالنشوى في مواويلهم وهم يجرون السفن أو يحرقون الأرض أو يرفعون الاثقال أو يصعدون على صقالة بينون المساكين الانيقة والعمارات الصملاقة بينما يكونون الجحور .

ان دراسة هذه الجوانب ضرورية اذا اردنا ان تبدل من حيث يتكون وهي هؤلاء بالحياة ، ومن حيث يقفون ، والا اتينا لهم بفنون واداب تبدو كالبضائع المستوردة ، لانها لا تجيب على احتياجاتهم الوجدانية والفكرية . ولكي ندرس هذه المجالات ، لابد حقا من التحليل المادي ، أي بالعالم ، باستخدام الاقيسة الحديثة لمعرفة الايقاعات في الرقصات الشعبية والمواويل وشتى اشكال الفناء الشعبي ، وبالنفاذ الى المكونات التي ادت الى صياغة الواقع في صورة حكايات شعبية واساطير ، ثم تفرغ هذه الحكايات والاساطير من تفسيراتها الغيبية بشدها الى تربة الواقع . وعندما نستخدم تكنيك الفنون الحديثة ، كالسينما مثلا ، علينا ان ندرس كيف نحصل على حركات كاميرات تستمد من ايقاع حياتنا ، فربما لا نشعر بوجودنا من خلال الايقاعات العنيفة ، القصيرة والقائمة على التوتر Suspense التي تميز بها السينما الهوليودية ، وربما امكننا ، من خلال عملية البحث هذه ، ان نصيف جديدا الى كل هذه الفنون على مستوى العالم ، وبكفي ان نضع في اعتبارنا هذا المثال : في العالمين الماضيين ، ظل الفيلم المصري « المومياء » الذي اخرجته الفنان شادي عبدالسلام يتجول من مهرجان عتلي الى مهرجان عالمي آخر ، وفي كل مرة يحصل على جائزة تضعه جتبا الى جنب مع مخرجين عالميين كبار ، امثال برجمان وبازوليني ، ولم تكن للفيلم مزايا اخرى سوى هذه الاصاله السابقة من استخدام حركات كاميرا لسم يستخدمها مخرج عالمي آخر ، لانا نابعة من احساس بالبيئة ، وبما يتميز به أيقاعها .

فبعد ان كان يتصور نفسه فردا مميزا ، اقصى حدود العالم هي الحدود التي تفصل بيثته عما يتاخمها ، هاهو يجد وجدانه ممثلا بهوم الانسان في كل مكان على هذه الأرض . ربما لا يكثرث في البداية ، لكن مهما اتخذ من مواقف ، فالعالم يحاصره : ان كان في احد البلدان المتحررة حديثا ، فالاستعمار - جديدا كان أم قديما - يحاصره اقتصاديا ويتأمر على كيانه ويحاول ان يخنق صوته (بتخريب انطلاقاته الثقافية) ، فاذا باسبط حدث يومي يبدو مشربا بموقف بلده تجاه الاستعمار . الإيماني ماديها ، وقد يتشاجر مع زوجته ، لان الاسعار ترتفع ، وهي لا ترتفع الانتيجة للحصار الاقتصادي ؟ .

يقول الفنان الكبير المسرحي الألماني لوفين بيسكانور (Erwin Piscator)

« لكي يكسب العمال قوت يومه عليه ان يتعلم السياسة الدولية » .

ومن هنا لم تعد السياسة اهتمام التخصص المحترف ، بل هي جزء من مكونات الفرد المادي . ونفس الوضع يميته الطلبة والمتقنون والفئات الثورية في أوروبا الغربية ، كما يميته المتقنون والطلبة ايضا ، بالإضافة الى الأمريكيين المولنين في الولايات المتحدة . ذلك اننا في عصر انفتح فيه وجدان كل فرد ، في أي مكان ، مهما كانت اهتماماته ، على العالم ، واصبحت فيه صورة العالم هي صورة انسانية واحدة ، الانسانية بمفهومها المطلق الذي نستشعره لأول مرة في تاريخ النوع البشري ، انسانية محتواها هم الاغلبية التي تنتج وتفكر وتناضل من اجل تحرير كل كيان بشري من الاستغلال والاستعمار ، وفي مواجهتها عقلية بلا امتياز ، لا تملك سوى القنبلة والصواريخ لغرض وجودها ، ومهياة لغامرة قد تقودها الى الموت ، الا انها وهي تتحرر تمر على ان تقول : « علي وعلى اعدائي » . انها لازالت تهدد كل منطقة بانتقالات رجعية تشدها الى عصور ما قبل هذه الانسانية المطلقة ، ولازالت تلوح بخطر الحرب ، ولازالت تستخدم ارقى مكتسبات العلم لتعزيز قواعدها وللقتل بالجملة .

الا انها ، مهما كانت الاوضاع ، اصحت تميز الاقلية . وهذا هو التحول العظيم في عصرنا . وفي مجال الادب والفن . هاهي الاوضاع تنعكس : فاصحاب الامتياز هم الملايين العاملة والمفكرة والمناضلة من اجل غد فيه كلمة انسانية تتحقق لأول مرة . ان اهتماماتهم هي التي يريد الجميع ان يسمعوها وقد تحولت الى كلمات ، وانفصالاتهم وحركاتهم وبطولاتهم اليومية هي ما يتوق كل انسان ليراه مجسدا في لوحة او في فيلم او في قطعة من النحت ، واغراضهم واحزانهم ورقصاتهم هي ما يشكل مادة الفناء والرقص الحديث .

المرئيات ، وابتداء من هذا الحس الجديد علينا ان نخلق لغة تعبر عن وجودنا .

ان الثورة تبدأ بتعطيل كافة القوالب التي كانت تعكس وجدان الفرد في عصور الاقطاع والاستعمار ولا يوجد مجال هنا لكي نقول : « الشكل في هذا العمل صفاته هي... » والمضمون في هذا العمل صفاته هي... » فهذا تصور ميكانيكي ، لانه لا يوجد انفصال بين الشكل والمضمون ، فالتعبير هو ممارسة عملية ، كما قلت ، والممارسة هي حق الفرد في تحقيق ذاته ، وهذه الذات هي نتاج انعكاسات البيئة في وجدانه وذويان هذه الانعكاسات بمشاعره وانفعالاته وافكاره ثم انصهر هذا كله مع مكتسباته الثقافية ، وكلما استطاع الانسان ان يجد التعبير الحقيقي عن نفسه ، فهو يتجاوز ذاته ، وما الانسانية الا هذا الصراع الطويل من اجل ان تتجاوز ذاتها الى مرحلة اكثر تطوراً .

نعم ، انها عملية معقدة ، وهي تتطلب منا ان نتجه ، بكل قوانا ، الى « التجريب » بمفهومه العلمي ، مرتكزين على ما وصلنا اليه من رؤية اشتراكية علمية للتاريخ ، وواعين بدور كل فرد في بناء الانسانية الجديدة . وهو عمل يتطلب ثورة في وسائل التعبير : فعلى مستوى اللغة ، اصبحت وسائل التعبير التقليدية ، وايضا مفرداتنا اللغوية ، اضيق من واقعنا ، وحولنا يتناقض الناس حاليا الفاظا جديدة ومصطلحات نجحت عن دخول التكنولوجيا في كل ميدان ، فاجهزة الاتصال بكافة انواعها قد خلقت كلمات لم تشمل عليها قوامسنا ، وكذلك الشارع ، وعلينا ان نعمل على تصفية ما هو شائع منها وقابل للتداول الى مستوى لغة التعبير الادبي ، كما فعل اللغويون في عصر ظهور القوميات ، عندما وصفوا قاعدة : « الاستعمال هو القاعدة »

وعلى مستوى التعبير بالصورة ، قدمت لنا الاعمال السينمائية والتلفزيونية حسا جديدا بدقائق

— مجلة الطليعة (القاهرة) — العدد الاول — يناير ١٩٦٥ .

(١) راجع دراستنا : « الادب والفن في مرحلة التحول الاشتراكي »

(٢) راجع دراستنا الآتية عن بربرشت :

١ — التعبيرية وبربرشت : مجلة الشعر — نوفمبر ١٩٥٨ .

٢ — المسرح السياسي وبربرشت — مجلة الشعر — يناير ١٩٥٩ .

٣ — الوانمية الملحمية في مسرح بربرشت : مجلة المسرح — فبراير ١٩٦٤ .

في السبيل الغنى الفني للواقعية

بقلم يا. السبرج
ترجمة وإحياء. حياة شرارة

تعدى المناقشات الحادة التي جرت في الوقت
الآخر حول الواقعية حدود الاهتمام العلمي للاختصاصيين.
إنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقضايا الاجتماعية الملحة التي
ي طرحها العصر أمامنا .

يرتبط فهم الواقعية ولا سيما الواقعية الروسية
التقديدية في القرن التاسع عشر بمفهوم الصدق والديمقراطية
والإيمان بالإنسان والشعب والتصوير البطولي للواقع
والمشاركة القوية في النضال الاجتماعي والعقيدة السامية.

ليس بمستطاع أعدائنا الفكريين انكار صفات
الواقعية المذكورة ولهذا السبب بالذات يحاولون «كشف»
شيء عتيق في تقاليد الواقعية الكلاسيكية باعتبارها
لا تصلح أبداً للفن المعاصر .

عليه « مقالات في الاستاتيكا الماركسية - اللينينية » التي صدرت في نهاية عام ١٩٥٦ عن الأكاديمية الفنانين في الاتحاد السوفياتي . ويبدو هنا هذا المفهوم جليا بشكل خاص فقد جاء في هذه المقالات ما يلي : « يوجد فن وطريقة واحدة كاملة القيمة هي الواقعية » . وعلى هذا الأساس ينسب حتى الفن البيزنطي الى الواقعية الذي يجب ان نميز فيه « الأساس الواقعي » من « النظام » الذي يحمل بشكل رئيسي طابعا شرطيا والتذكير « بالتقاليد الوطنية الواقعية للفن القوطي في مدن العصور الوسطى » .

ان مفهوم تقسيم ظواهر الفن على نظير السادية والمثالية - الى الواقعية واللاواقعية يبدو عاجزا تماما من تفسير هذه الظواهر مثل الرومانتيكية الالمانية والانطباعية الفرنسية التي تنسب « بمجموعها » الى الواقعية او ضدها .

وجد ويوجد بالتأكيد اتجاه ادبي يعادي الواقعية ويشوه الصورة الحقيقية للواقع - مثل الروايات المعادية للقدمية في الادب الروسي لسنوات الستينيات وادب اللا مقبول الحديث والفن التجريدي - فجميعها تقف بشكل عام على هامش الفن .

فلذا وجد مذهب معاد للواقعية باعتباره ظاهرة سلبية رجعية فعلا لاشك فيه ان هناك الى جانب الواقعية في الفن اتجاهات قدمت مساهمة كبيرة في التطور الفني للانسانية . فلا يجوز على سبيل المثال ان ننسب انطباعية جاكوروف - على ضعفها بالمقارنة مع واقعية فلوير - الى الاتجاه المعادي للواقعية بالإضافة الى ان المفهوم السابق يتطلب مطابقة مع الانطباعية الفوتوغرافية الحديثة او الشكلية المعاصرة او ابداع كافكا . فلذا علينا بمفهوم « اللا واقعية » مثل الرسم التجريدي الحديث جميعهم واولئك الفنانين السوفيت ذوي الاتجاهات الطبيعية القوية في لوحاتهم الابداعية ، فاننا نحصل على صورة مشوهة لهذين الاتجاهين اللذين ترفضهما الواقعية الاشتراكية .

الشيء الجوهرى ان هذا المفهوم يبالغ في اهمية اللاواقعية في تطور الفن . فمثلا يعتبر الناقد ف . س . كامينوف في « مقالات حول الفن » ان « تاريخ الفن والادب لا يتعدى صراحا بين اتجاهين اساسيين هما الواقعية والتيارات المعادية لها » . وهكذا يعتبر التافد التيارات اللا واقعية التي تقع في الحقيقة على هامش الفن اتجاهها ادبيا رئيسيا .

لا يساعدنا المعنى الواسع لمفهوم « اللاواقعية » على التحديد الدقيق لجوهر التيارات الفنية المعادية للواقعية بل على العكس يجردنا من خصائصها ويمزج بينها وبين التيارات الاخرى - كالرومانتيكية مثلاً - التي تملك علاقة وتأثيرا عميقا بالواقعية . وبصورة عامة يساعد هذا المفهوم للغاية على التفكير النظري المجرد ويتجنب بسهولة فائقة وبدون اي تحليل جدي المؤلفات الفنية الحقيقية

معتبر الواقعية الكلاسيكية بالنسبة للفنان السوفياتي منبعا لا ينضب للمتع الوجدانية الحية ، فالتراث الثقافي عامل قوي للتأثير على الحياة الروحية المعاصرة . ويحدد جوتسن في مقال « الهواية في العلم » علاقة الانجلتسيا الروسية التقدمية بثقافة الماضي كما يلي « ... اذا نظرنا باستمرار الى التراث وجدنا كل مرة جانباً جديداً فيه واضفنا الى ادراكنا مجدداً كل التجربة التي مر بها . وعندما نعي الماضي بصور كاملة ينضج لنا الحاضر وحتى يتكشف لنا معنى المستقبل ، فنحن ننظر الى الخلف ونسير الى الامام » .

ان دراسة التقاليد الواقعية العظيمة والاطلاع على التجديد في تطور ابداع الكتاب مسترشدين بطريقة الواقعية الاشتراكية هو شيء جوهري للممارسة الفنية في ادبنا ولبناء كل ثقافتنا . فكيف تجري هذه الدراسة وما الاتجاه المناسب

لها ؟

- ٢ -

ان تاريخ انتصار الواقعية هو تاريخ الاحاطة الفنية الصميقة المتعددة الجوانب بالواقع والفهم الصادق الواعي للقوى المحركة فيه - مع الارتباط الوثيق بالتححرر من الاوهام الكثيرة والتصوير الشامل المتعدد الجوانب للحياة الواقعية . ان المذهب الواقعي باستيعابه احسن تقاليد الماضي والاتجاهات الادبية المعاصرة له قد قدم اكتشافات عميقة واقية للواقع . وهكذا ساعدت على سبيل المثال الرومانتيكية الثورية على تطوير تيارات النشر الواقعي .

اصبحت الواقعية الطريقة السائدة في الادب التقدمي في القرن التاسع عشر وانتقلت هذه المواقع التقدمية في الادب والفن الى الواقعية الاشتراكية في القرن العشرين . وقد طرأت تطورات عميقة ومعقدة على الواقعية وتعرضت لتغيرات متناقضة فاشاعة للمكاسب الاستاتيكية التي حصلت عليها فقد عانت من خسائر استاتيكية ايضا .

يرتبط مفهوم الحقيقة الحيائية بالواقعية ارتباطا وثيقا بيد انهما غير متجانسين . ان بعض العلماء من انصار الدراسة التاريخية المحسوسة للواقعية يحملون هذه الكلمة معنى مزدوجا . فمن جهة يتكلمون عن الواقعية باعتبارها ظاهرة تاريخية محسوسة ومن جهة اخرى يعتبرونها مرادفا للصدق وبهذا المعنى ينسبون « الواقعية » حتى الى الفن البدائي مثلاً .

ليس من الافضل عندئذ لتجنب متاعبة الاصطلاحات ان نتحدث عن الصدق بدلا من الواقعية عندما نعني بالصدق الفن الحقيقي لمختلف الاتجاهات ؟ ومع هذا فهناك شيء اهم ، فالمفهوم المذكور اعلاه غير قائم - على الاقل في شكله « الظاهري » - على تحميل كلمة « الواقعية » معنى مزدوجا . فهو يرى في الفن مجرد طريقة واحدة ويحاول ان يضم اليها كل مظاهر الفن من المجتمع البدائي حتى الوقت الحاضر . وهذا ما تدل

نجد في صورة فتيات سباخيس لهوفمان الرومانتيكي الرائع رمزا يعكس التناقضات الاجتماعية الحادة والبريق الظاهري للوضع الاجتماعي الذي يسيطر على عقول الناس . ولكن كيف يصور هوفمان ويفهم ذلك العالم الذي يحده ويصفه هذا الرمز ؟

طبعاً ان ماهية فانتازيا هوفمان ليست في الساحرين الفنانين الذين يقومون بأعمال عجيبة مختلفة ومع ذلك فهذا العالم الغريب الرائع هو الذي يوحى لنا فكرة ان الواقع الذي لا مرأى فيه يكمن في « أعماق النفس الخفية » وفي « التنبؤات المقدسة » والكتابة الحالية والإيمان بما يبدو للعقل مستحيلًا ولا يمكن تصديقه .

ان هذه الفانتازيا الرومانتيكية الذاتية التي ترتب بقيمة الواقع الموضوعية تختلف نوعياً عن فانتازيا بلزاك التي يستخدمها كأداة لتصوير العالم الموضوعي تصويراً واقعياً .

كان تشر نيشفسكي على حق عندما كتب في « مقالات الفترة الجوجولية للادب الروسي » قائلاً : « لا يوجد أي تشابه بين هوفمان وجوجل فالاول يتخيل ويخترع مغامرات فانتازية من الحياة الالمانية البحتة ، اما الثاني فيعيد سرد الاساطير الروسية مثل « قتي » والنتك المرونة » .

عندما نقرأ قصص جوجل التي تلعب فيها الفانتازيا دوراً كبيراً نراها في الأساس تعكس العقائد والاساطير القديمة أي تختلف اختلافاً كاملاً عن صور هوفمان الفانتازية التي ترى من خلالها خيال الكاتب اللطيف المتقلب .

ان دراسة ابداع الادب الواقعي أو أي مؤلف واقعي يمكن ان يكون مثمراً اذا درس ارتباطه بالواقعية كطريقة فنية مقرونة بضوء تطورها التاريخي . فهذه الطريقة وحدها تقودنا الى فهم أهمية وقبلة التيارات الواقعية وغيرها من الاتجاهات الادبية واعطائنا فكرة واضحة عن تطور الادب .

ان قضية التقاليد والتجديد في الواقعية يمكن دراستها في الواقع فقط كعملية تاريخية معقدة ومتناقضة ومتطورة . وسنوضح هذه العملية المعقدة على أساس الادب الواقعي في القرن التاسع عشر ثم ننتقل الى الواقعية الاشتراكية .

- ٢ -

واصل الادب التقدمي الحديث الذي ينتمي الى الواقعية الاشتراكية أو يتأثر بها تطوير أحسن تقاليد وصفات الادبين الكلاسيكي والحديث . انه يعكس التطور المتعدد الجوانب للإنسان التقدمي والبشرية في عصرنا . وقد أغنى الادب التقدمي القيم الفنية الفكرية وادخل شيئاً جديداً في تطور الفن . ويمكننا ان نسوق مثلاً على ذلك كتاب « المحطة الذرية » لها دور لاكنيس الذي يعتبر حدثاً كبيراً في الفن الحديث .

وخصائص الحركة الادبية التاريخية . وقد تكلم م . ف . الباتوف بحق وبسخرية عميقة في مؤتمر الفنانين الاخير عن هذا التفكير النظري المجرد .

يرتبط هذا المفهوم أيضاً بالنقل الميكانيكي لتطور الفلسفة الطبيعي الى مجال الفن ، اذ تجري مقابلة مبسطة بين الواقعية والمادية ، بين اللا واقعية والمثالية وهذا المفهوم يعتبر تقصي الجانب الفلسفي في الادب لا محتواه وشكله ، شيئاً مهماً .

هناك تأثير متبادل لاشك فيه بين الادب والفلسفة يتخذ اشكالا مختلفة في كل مرحلة تاريخية وفي كل تيار وعند كل كاتب . لقد اتخذ البحث الفلسفي مثلاً ، في ابداع جرتسن الفني تجسداً حقيقياً . ان ميل تورجنيف في سنوات الستين نحو فلسفة شوبنهاور اظهر تأثيراً بارزاً على عدد من مؤلفاته وكانت في تناقض جوهرى مع الاتجاه الرئيسي لادباع كاتب « الابهاء والبنون » .

ومع هذا فان تحليل المؤلفات الفنية من وجهة نظر علاقتها بالصراع الفلسفي لحقبة تاريخية معينة لا يوضح امام النظرية الادبية خصائص طرق البحث الرئيسية . ان اعطاء الاهمية الاولى لمعنى هذه أو تلك من المؤلفات الفنية بالنسبة لعلاقتها بالتيارات الفلسفية المعاصرة يؤدي حتماً الى تجريد اتجاهات فنية بكاملها تهتما بتقليدها الفنية من خصائصها . يجب ان ينظر لآراء الكاتب بارتباطها مع ابداعه كله لا على أساس أقواله بالنسبة للمواضيع الفلسفية .

ان هذه الطريقة التي تسمى لايجاد مفتاح فلسفي واحد لمظاهر ادبية متباينة تستعمل مبدأ من التصنيف يقود الى نسيان سمات اشكال الادب الفني ولا سيما بعض المؤلفات .

وهكذا كتب على سبيل المثال م . ليفشيس في محاضراته عن مذهب الموديرنيزم في مجلة « الاديب موسكو » عام ١٩٥٦ حيث أضفى مفهوم « الموديرنيزم » على تيارات فنية متعددة من الانطباعية الى الفن التجريدي المعاصر .

ويتعين علينا انطلاقاً من هذه النظرة الى الادب ان ننسب فطين بارزين مثل بلوك وكافكا الى مفهوم « الموديرنيزم » غير المحدد . ان هذه الطريقة تؤدي الى عدم تقدير خصائص الفن وتشويه الجوهر الفكري والروحي لكثير من المذاهب الفنية . وبهذا الاسلوب تنطس احياناً الجوانب التقدمية القوية في النتاجات الفنية . ان الموديرنيزم من وجهة النظر هذه لا يضع امامه مهمة تصوير الواقع .

تطلب طبعاً مسألة الصور الفانتازية في الادب الواقعي دراسة خاصة ولاسيما في الوقت الراهن لا لان النقاد البورجوازيين يتحون باللوم على الواقعية وبتهمونها « بالفوتوغرافية » فحسب ، بل لان الدعوة الى الفانتازيا وضرورة التصور تخفى رغبة « تشويه » التراث الواقعي الكلاسيكي وعدم تقييمه .

ومؤلف « الحرب والسلام » لا في « الدون الهادي » بل في « الأرض البكر حرنائها » من حيث الملحمة والصورة الجبارة التي تنقل قوة الطبيعة والحياة الشعبية والشعور الهادي الحكيم نحوها .

يبدو هذا التقارب أحيانا أكثر فاكثرا . فلو تذكرنا كلمات أيفان أرجانوف « نحن الشعب نعيش أحيانا على مهل وأحيانا نسير بخطوات » أنها تحمل معنى كبيرا وتعبير في الجزء الثاني من الرواية لا عن فكرة هذا الكاخوري الذاتية ، بل عن شالي وغيره من الكولخوزيين الذين « يسيرون بخطوات » ولا يقومون « بطفرات » كما يفعل ناجولنوف ودافيدون .

لا يمكننا عندئذ أن نعمل مقارنة بين تصوير الشعب عند شولوخوف وتولستوي ؟ فالشعب في تصوير تولستوي يشبه بدرجة كبيرة أرجانوف الذي « يسير بخطوات » . ولنتذكر كلمات القسم الختامي من « أناكارينا » التي تحدثنا عن القوة الهائلة للشعب الذي يستطيع أن يتحمل أقصى التجارب الحياتية . إلا يمكننا عندئذ القول أن أرجانوف شبيه في كثير من الأشياء بفلاح تولستوي على الرغم من أنه يعيش أسرع منهم ؟ ولكن مثل هذه المقارنات أن دلت على شيء فإنما تدل على دراسة بدائية مجردة غير قائمة على البحث التاريخي للموس للحياة الروسية وتحليل الأدب الروسي .

إن أبداع شولوخوف وطبيعة استيعابه للتقاليد الكلاسيكية لا يمكن فهمهما فهما صحيحا دون معرفة الخطوط الرئيسية لتطور الواقعية الروسية التي تعكس بصدق حياة روسيا .

يثق تولستوي ثقة عميقة بالحركة العنوية للحياة الشعبية البطرياركية بالرغم من أنه لم يجد مثله في المستقبل أي في تطور الوعي الشعبي بل في الماضي . . . في العلاقات الساخنة « الطفولية » نحو الواقع . لقد لاحظ الفنان العظيم التناقضات التي أدخلها التطور الرأسمالي في حياة الشعب وعميقها التطور الروحي في حياة الناس ولكنه خشي سير الحياة السريع واعتقد أن الإيمان الديني وأصلاح الفرد الأخلاقي لذاته يمهدان الطريق لانتصار العدالة .

تكتسب اللوحة الملحمة للحياة الشعبية في أبداع جوركي ألوانا وصفات لم يشهدها الأدب من قبل . فالحياة تنتصب أمامنا في غليانها وعواصفها . أن جوركي يصور التناقضات الروحية في حياة الشعب تصويرا عاصفا حيث توى « الدراما القادرة القاسية لصراع الجانب الحيواني في الإنسان » . أن بطل جوركي هو ذلك « الإنسان المتطور باستمرار » الذي يهز الحياة ويحث سيرها . يثير النقد والاحتجاج والمقاومة عند جوركي كل ما هو متأخر وما يبقى إلى الأمام كما أنه بحث الناس الراضين بالاضطهاد وبعيائهم المحدودة على التخلص منها . أنه يؤمن بالحياة ويسيرها إلى الأمام

تكفي قراءة مقال الناقد البورجوازي ج . ل . روكيل الذي نشر في إحدى المجلات الأمريكية لنقتنع بالكراهية الوحشية التي يكنها أيديولوجيو البورجوازية الأمريكية تجاه التطور الروحي للشعب الإسلمي الذي لا يطبق وجود احتلال أجنبي في بلاده لأن الأفكار الماركسية والاشتراكية تسيطر على أفكاره ومشاعره .

نلمس تجديد الكاتب على الرغم من تعقيد التقاليد الأدبية والألوان المتناقضة . يظهر النسيج الفني للكتاب وتصريحات المؤلف في هذا الصدد دور الفلكور الكبير في أبداعه . وترتبط التقاليد البطولية للقبيلة الإسلمية بتصوير المجري الحياتي العفوي وشخصيات الناس الشجعان المرتبطين في الوقت نفسه بالنظام الروحي البطرياركي ولذلك فهم ينادشون ما يمس الآخرين ولكنهم لا يتحدثون عن عواطفهم وأنفسهم .

ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن الكاتب لم يكن قادرا على وصف « الناس المستقلين » في القرية الإسلمية بهذا الشكل المموس لولا وجود تقاليد واقعية تصور الحياة الفلاحية في الأدب العالي للقرن التاسع عشر .

أما ما يتعلق بالنقطة الجدلية لبعض ملاحظات لاكنيسيس بالنسبة لتقاليد الواقعية في القرن التاسع عشر فمبعثها الحماسي الذي نعرفه جيدا إذا ما قارناها ببعض خطب ماياكوفسكي . وعلينا أن نشير إلى أن لاكنيسيس لا يصور الفلاحين الإسلميين بنفس الأدوات الفنية التي استخدمها بلزاك وتولستوي وهما مثل بقية الواقعيين العظام في القرن التاسع عشر غير مسؤولين عن الطبقية و « الواقعية الفوتوغرافية » التي يقف ضدها لاكنيسيس عن حق .

ومن جهة أخرى فمن الواضح أن سمات الفانتازيا والابتعاد عن الواقع الحياتي لم تكن غريبة على واقعية القرن التاسع عشر . وبكفي أن نذكر أسماء بلزاك وشورين في هذا الخصوص . لقد ظهرت هذه السمات عند بعض الواقعيين المعاصرين بشكل جديد حيث تلصق قضية الخصائص الوطنية وطريق الأدب الواقعي والتقاليد الوطنية دورا كبيرا .

إن الاستيعاب العميق للتقاليد الكلاسيكية وإعادة صياغتها في أدب الواقعية الاشتراكية يظهر بشكل بارز في أبداع شولوخوف . وبفضل التجديد القوي الذي يتصف به هذا الكاتب أصبح « معادلا » في الواقع للكتاب الكلاسيكيين . فعندما نقرأه نقنع بفهمه العميق الذي لا ينضب للحياة .

إن مسألة التقاليد والتجديد في أبداع شولوخوف تحتاج لتحليل علمي مستقل ، ويمكننا التطرق في المقال الحالي لبعض جوانب هذه القضية الكبيرة معتمدين على قصة « الأرض البكر حرنائها » التي تصور الإنسان المصادي .

تجري دائما المقارنة بين أبداع شولوخوف وليف تولستوي . وهناك في الواقع رابطة بين شولوخوف

مادام الوعي يدب في الحركة الشعبية العفوية ويمدها بقوة جديدة .

أجل ... يقترب شولوخوف بنغمته الملحمية الهائلة من تولستوي ، غير أن شخصيات شولوخوف يتحدرون من الشعب وقد مروا بالمدرسة المسيرة للحياة الروسية في نهاية القرن التاسع عشر والثلاثينيات الأولى من القرن العشرين وخبروا الثورة والحرب الأهلية . يتوارى خلف الهدوء الظاهري للانسان العادي وغير الظريف أحيانا توتر نفسي شديد ضروري لتحمل المحن الحياتية والتاريخية وليس ذهنه المشغول بالتفكير المثير المثير بأقل أهمية من ذلك . وهذا ما نلحسه في بطل « مصير انسان » فباطل هذه القصة تربوا تحت أشكال مختلفة ومنهم الذين شاركوا في الثورة الاشتراكية واقامة السلطة السوفيتية كما اشتركوا في الحزب الشيوعي وقد نموا نموا روحيا هائلا .

ان كلمات أرجانوف « نسير بخطوات » والشيء الرئيسي الحياة نفسها تضع على شفاه أبطال شولوخوف محتوى يختلف عن أبطال تولستوي وعلاقة الكاتب بهم تختلف تماما بالنسبة الى الانسان الذي « يسير بخطوات » .

يمرّس أرجانوف النمو الروحي القوي لوعي الانسان العادي الذي يقول عن نفسه وعن الشعب « نميش أحيانا على مهل وأحيانا نسير بخطوات » . ان أرجانوف وشالي ولو يسيران « بخطوات » فانهما يساعدان على تطور الحياة السريع بعدما مرّا بتجارب نفسية وسياسية ولذا أصبحا نشطين والشيء الجوهرى انهما شاركوا بوعي في النضال الطبقي فقد عانوا من الاستغلال وعرفا جيدا عدوهم الطبقي أكثر مما عرفه دافيدوف وأستر وقنوبي .

أظهر شولوخوف تبدل العلاقات بين الناس الذين يسبسون « بخطوات » والذين « يركضون » . ان القائد الحزبي يستطيع ان يتعلم كثيرا من الانسان العادي الذي يعرف الحياة ويملك حساسية سياسية .

ان الصياح والأوامر لا تروق للشعب . فاوستين يوبخ دافيدوف لمعاملته الخشنة للناس . يعترف الأخير بصحة ملاحظة أوستين ويشعر انه يسيء التصرف ولا يعني هذا ان أرجانوف وشالي وحتى أوستين « أعلى » من دافيدوف . فهو يرأس الحركة الشعبية ويكرس نفسه بتركيز ذات للحزب . وهو على حق عندما يوبخ شالي وأوستين لعدم فضحهما استروغفونوف وقد

شارك في تثقيفهما السياسي وهو نفسه يستطيع الافادة والتعلم من شالي صاحبه التجربة الحياتية الكبيرة .

اعتقد اننا نستطيع الآن استخلاص بعض الاستنتاجات بالنسبة لإبداع شولوخوف وتقاليد تولستوي وجوركي . لقد مرّ مؤلف « الأرض البكر حرنائها » بمدرسة جوركي الذي استطاع بفضل وقوته الفنية نقل التوتر الداخلي الخفي الذي يمس تحمله شاقا حتى يصل الى درجة التراجيدية لجميع القوى الحياتية ، وهذا ما يعانیه أرجانوف وبطل « مصير انسان » . ان هذا التوتر يمكن ان يجعل الانسان على حافة الدمار والانهايار . غير ان بطل شولوخوف غالبا ما يجد له مكانا في قضية الشعب العامة .

شولوخوف لا يقلد جوركي فهو يعرف جيسدا التجديد والمهمات الفنية والفكرية الماثلة أمامه فقد تغير شعبنا ونما في الفترة التي عاش فيها جوركي « بين الناس » . لقد شارك جوركي بإبداعه في الثورة الروسية وساعد على التطور الروحي للشعب الذي يصوره شولوخوف في مرحلة جديدة من مراحل تطوره في رواية « الأرض البكر حرنائها » .

ان هذه الحقبة التاريخية الجديدة هي التي مكنت بالذات شولوخوف من متابعة تقاليد تولستوي وجوركي بشكل جديد . فتمجيد تولستوي لتأخر الشعب ودعوته للعودة للحياة البطريركية غريبة على شولوخوف . غير ان الشيء القريب منه هو طراوة وإخلاص وقوة شعور تولستوي بعفوية الشعب . ان تلقائية الشعب قد تفتت بالمقارنة مع عصر تولستوي وحتى عصر جوركي التي انمكست في مؤلفات شولوخوف في تقاليد تولستوي وهي مطممة بتقاليد جوركي في تصوير الانسان البسيط .

تفوح في « الأرض البكر حرنائها » قوة شاعرية عفوية معترجة بالمجرى الواعي للحياة الفلاحية الكولخوزية في حركتها المتدفقة الى الامام . ويجد الانسان العادي حلا لتناقضاته الحادة التي تصل درجة التراجيدية أحيانا في هذه الحركة الكولخوزية القوية العنيدة .

ان مثل هذه الفكرة عن الواقعية الاشتراكية وحدها تمكس التراث الذي لا ينضب للمنايع الكلاسيكية التي نما منها الادب التقدمي نموا تاريخيا طبيعيا . وعلى هذا الاساس يمكن فهم آفاق ازدهار الاتجاهات الإبداعية المختلفة داخل الواقعية الاشتراكية . يجب ان تدرس الواقعية الاشتراكية كعملية معقدة ومتناقضة ترتبط فيها التقاليد والإبداع ارتباطا وثيقا .

أوراق من ملف المهدي بن بركة

محمد بن يوسف

سندخل عتمة العائلات
ندخل عتمة الاكواخ
ندخل عتمة التكنات
ندخل عتمة الوطن

آه ... بن بركة الجالس اليوم بين الرصيف وبين الرصافة ، في مشرب للمفاربة اللاجئيين : انتظرتك يومين ، اتعيني الانتظار ، فسادت حيطتي المستمرة ، حتى سالت الصحافي ذا النخيلة الفوضوية ، لكنه لم يجيبني

قال لي مخبر : « ساد من رحلة في الضواحي » ، اذن كنت في حارة بالحزام الشيوعي BELLEVILLE حيث الافارقة القادمون من المدن المنسولة النور ، او من مساجد تلك القرى وهي تنهار في ليلاها المظلمة .

انه الشخس ذو المعطف المطري ... الذي كنت فاجأته مرة ... يدخل المشرب الآن ... يجلس قدام بن بركة المتحدث ... يحكم نظارتيه ، وينزل حافة قبعة الجوخ ، يشرب قهوه : رشفة ، رشفة ... كان ضابط أمن .

اذ الملح القرميد في البيت الذي قادته زمنا ، احسن الخبرين على جبيني

يتحسسون غصوني الاولى
ورعشة هدي الاولى ،

وراعة الشرايين القريبة .

اني احسن بهم : اصابعهم تجس يريق عيني وهي تبحث عن معادلة السجين

يبادل والمغرب العربي الرسائل ، كل الطوابع صورته ، والخطوط التي يدرس الخبراء اندفاعاتها خطه . كان يحفظ تاريخ مولده ... قال للمخبر اليوم : هل نتعشى معا ؟ مر بالمطبعة .

في الصباح تاخر من شرب قهوه ، ظلت الفرقة الجانبية مغمورة بالضياء الى الفجر ... هل كان يقرأ ؟ باريس تفتحها شاحنات الاقاليم بالجزر المتورد والخضرة المشبعة .

جاءه رجل يرتدي معطفا مطريا ... تلفت واجتاز باب العمارة ... ماذا يخبره هذا الذي جاءه أمس أيضا ؟ في المعطف الخبز والجبن والبرتقالة ؟ ها هو ذا خارج خارج ... خارج ...

بين باب العمارة والسلام المتطامن ادركته ... حين ابصرت عينيه قدرت ان اتبعه .

تبدن شاحبة ، واي قسماك الفقراء في صيف الرباط
اكتت خلف السور زهره ؟

اني مددت يدي اليك ... لمست وجهك
كنت ساخنة ... فلم اقبل سواك ، ولم اعاق
ها هم جياع المغرب العربي ، مثلي ،

يمنحون بهاء السري سره

ها هم جياع المغرب العربي ينتشرون باسمك
ينتشرون على اسمك المتنوع اوراق الغلايا والجماعات
هل تلهين معي ؟

اني أحس بهم : على ورق الكتابة يتركون أوائل البسمات،
يفتصبون أزهار الحبيبه
اني أحس بهم : يجالسوني على كرسي مكتبي فتى منهم
ويشرح لي شؤوني

حاولت ان اترصد الباب الوحيد

غيرت مفتاحي

وضعت جهاز انذار بذاكرتي

هجرت موائل البارات

حصنت النوافذ بالنحاس

واذ هدات دخلت مكتبي :

هناك عشرة يتناولون شرابهم فيها .

لكن اغنية الشوارع لم تضيق يوما كما ضاقت هنا ...
ها أنت تقترين مني
تلتصقن بأضاعي كفا من الفولاذ مرهفة ..
رأيت دمي ينث على ثيابك ...
وهو يصبغ قاعة الرقص الصفرة

عند باب العمارة هاجمني رجل كنت شاهدت عينيه ،
يوم المطر ... يد ترتدي خنجرا مغربيا تهاجمني ...
لم يكن لي سوى الصمت ... خنجره المغربي يشق الطريق
الى صخر خنجري .. وهو يجلسني في مؤخر سيارة داكته

ليلتين تركت وحيدا ... أضرم الظلام على جسمي المتشنج،
فكرت : في أي ضاحية كنت ملقى ؟ لقد غادروني
ولم يتركوا غير ميسمهم في ضلوعي وبقياء سجارهم ...
ان منزل بن بركة الآن مكتشف ... تلمس الريح
والغرباء نوافذه الساكنة .

تحاملت ... حاولت ان ابليح الباب ... افتحه ... يفتح
الباب : كان شميم الصنوبر في رثني يتردا ، والضياء
الذي يهر العين يمتد عبر الحقول كما كان دوما ...
جلست على عتبة البيت منكسرا ذابلا ... حاملا وجه
بن بركة المتارجح بين الحزام الشيوعي والبيت والقهوة
الساخنة .

فتحت عيني التتين تحوم الاسماء حولهما ...

رأيت العالم السفلي مايا

مترقفا بين انكسار الضوء والحجر القديم ...

يداي موفقتان خلفي

دارت الاسماء حولي

كنت المبح في التماعتها السماء

واحس بالامواه تحملني وراء « السين » ...

اني اعبر البحر المحيط ...

يداي موفقتان خلفي

والرباط قريبة

اسوارها الرملية الصفراء تدنو وهي تهبط

ثم تدنو وهي تهبط

ثم تدنو وهي تهبط

كانت الاسوار اشجارا واطفالا ومايا

سعدى يوسف

بغداد ٢٠٠٥-١٩٧٢

في المطر تليث بسين رجال الجمارك ... كنت اراقب
كل الذين يجيئون من ساحل المتوسط ، يقظني رجل
من رتبة تلك الوجوه التي تقطع المعبر الضيق
الصدر ، شاخصة نحو ما تحمل العربات ، وما تفعل
الفتيات ، وما تشتريه المقاور .

كان شخصا طويلا ، طويل الخطى ، ربما كان
في الجيش حتى عشية أمس ... اجترأت فسألته عن مناخ
الرباط ، ولكنه لم يعرني انتباهها ، ولم يلتفت لي ...
تسرى ... هل تعتمد اخفاء عينيه وسطح الحقيبة ، وهو
يحاول ان ينتهي مسرعا من قناع المسافر ؟

عدت ثانية : مشرب اللاتين المغاربة . ارتحت
حين وجدت الذي كان في الجيش حتى عشية أمس ...
فها هو ذا هادي وحسده ، بشربه الشاي - هل كنت
شخصا ذكيا ؟ هل لقد دخل الشخص ذو المعطف المطري ...
تلفت ، ثم استدار الى حيث يجلس ذلك . تركتهما
واتجهت الى حيث يسكن بن بركة المتأخر . احسست
اني بنفسي اغامر .

القتل بلبس خف راقصة تراودني ...

تري المدن الغريبة قاعة للرقص ضيقة .

لماذا تنظرين الي هادئة ؟

انتظرين خطوتي الاخيرة ؟

انا لا اجيد الرقص ...

احمل في الشوارع رايتي ، لم اخفها يوما ،

وربما انتهيت الي من خطأ ،

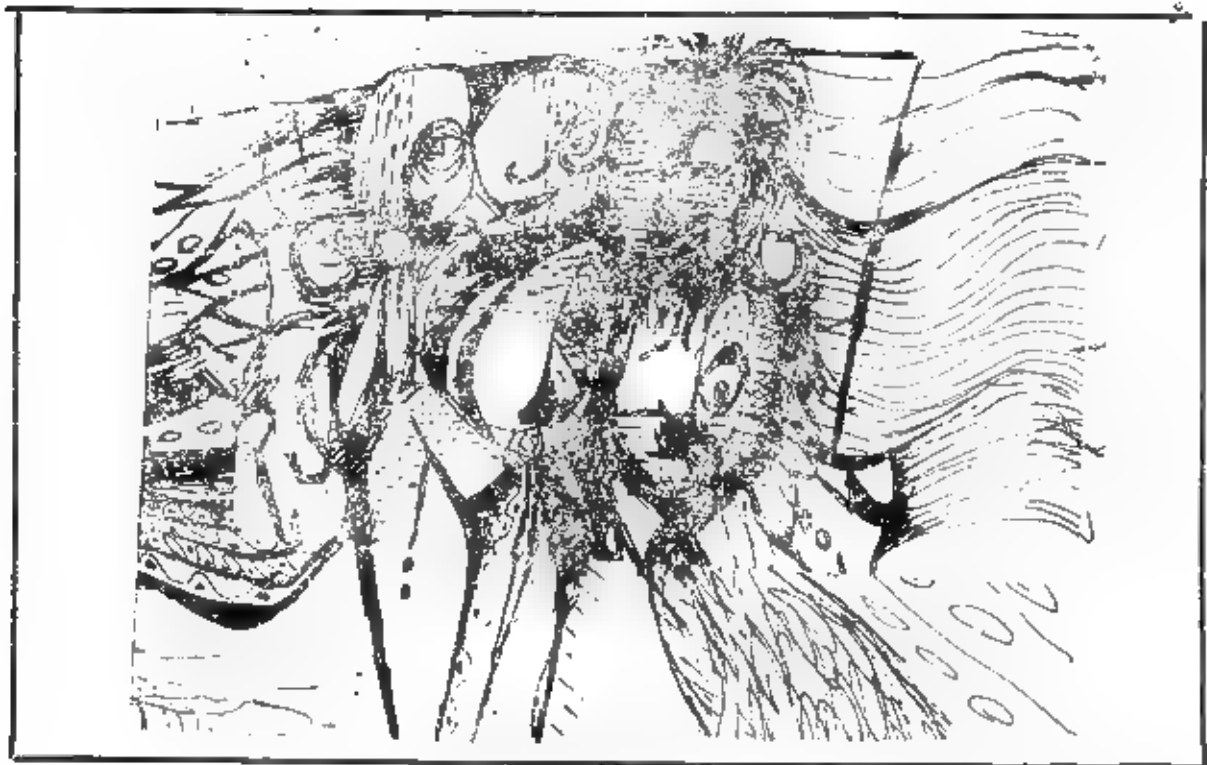
وربما لمحتك في بدايات المسره

بيان عاني في الدعوة الى كتابة منشور سرى

مأله الأبرمأله

اتي انقل خطوي شجاعا كما ابنتني
على شفرة السيف
اهتمز
- لا بأس
- والفرد ذراعك
- هذا جناح
وهذا جناح
- على المبرجات انحدرت
انحدرت
خلعت الكواليس عن كفي
وصلت الى الارض
هذا الذي بينكم .. وجهكم
اقراوه ...
ففي بعضه حبكم
فيه تاريخكم
بعض احلامكم نصبت من تقاسيمه
ذكريات فواعدكم
واليشيا
اليشيا
اليشيا
- سجوننا
ومقبرة
وفلولا
تفتش عن وعدها - الجبهض السميت - فيكم
اقول لكم
انه وجهكم
يخرج الان من كل هلي الوجوه التي وسمتها
النلوب

- اغادر وجهي - الذي ارهقته المساحيق -
والخشبات
التي حملتني زمانا
تعمرت تفاصيله قرية تعبت
من تغلها بين شطين .. حبي
وهجري
وكلت
وما غادرت جلرها
وتقاتل
- يا ايها القرياء
الطواحين
والحب
والماء
- صرنا دقيقا
عجينا
وخبزا
اكلنا
فما هضمتنا البطون المهذلة اللحم
- انا اغادرها
والدوى يعاصر صوتي ..
وينتهي
ارتعش الان
والكلمات التي سبقتني اليكم
تمد على فاصل الليل جبرا
توقفت
واحترفت كتبي فوق دجلة
والفلس



- انصتوا - انه انت
هاهو الصوت ياتي
ويجتاز كل العراقل
والمدن النائمات على شاطئ الموت
يا وجهكم .. فرحي
ليس بيني وبين الاحبة فاصلة
اوستار
هو المسرح الان يسقط
كفوا انتهت لعبة الضوء
والصوت
يا ايها المتعبون من الضجة العربية
عاش الفدائي
فليذبح اليوم
فليذبح اليوم
او فاذبحوه ..
..... هوى
انتبهوا
اين كان النادي ؟
واين اختفى ظله ؟
ظلمة الصالة انحسرت برهة
عن جيبني
وعنكم
فصيحختنا ... انفجرت حزمة الديناميت
تنائر في السقف
تحت المقاعد
انتبهوا
- او انت
ان صفق الكل للموت
فالكل للموت
الكل للموت
مكتوبة آيتي في العيون التي لا ترى الموت من حولكم
احبسوا الان انفسكم
انتي انخطي التواييت فيكم
ومنكم
ولا تقرأوا الصحف اليوم
لم ينشروا صورتي
... عيشا ..
لست في صفحة الوفيات
ولا في الفناوين
او تحت باب الاعاجيب
والاحجيات
ولا ضمن كادر بيع الاراضي
وبيع النساء
انتهت لعبة المخرج العبثي
ارى الصالة الان تطفح بالدم
حزرتكم انكم تقتلون
انفعلتم
ظننتم باني امثل مذبحتي قريبكم
ما عرفتم بانكم تلجحون معي
آيتي انني الكل



والكل للموت

لكسن

- وتبقى الممرات فارغة في القلالم القديم

- نهضت على طرف الضوء
انهم...

ثم ارتفعت

والصقت الذني الى القاع - اني اذكركم -

واستمعت الى زمجرات الجنائز

حدقت خلف زوابع سيناء

غيتكم : طلبة ... طلقين

انتهت قليلا

وقالتكم قال :

يعبت بالنسار

- صاروا هنا في صفاف القتال

وفوق سهول الشمال

وغرب الشريعة

يتلعون اذا عانتا

فقرة .. فقرة

وشعارا .. شعارا ..

- يقيمون بين شوارعنا فوس نصر

ونار

كما في تقاويم ايلول

تنهض عمان في وجههم

وتقاتل

- ذاكرتي جبهتان

الجريمة .. والصمت

- هل تذكرون فلسطين ؟

- ظل القتال على الجبهتين الجريمة

والصمت

- عن الخيل ما اسقطتنا الخديعة

او اسقطتنا التحية

لكنما اختلطت خيلنا بالتراب

وبالفقراء

- اصارحكم انهم اعلنوا موتنا مرتين

وسبعاً

وعشراً

- اصارحكم انهم شاركوا الليلة .. الان في دفننا

سوروا بالحديد

وبالورد

والصحف الجاهلية

والنار

اضرحة اللاجئين نهاراً

فكانوا يقومون ليلاً

ويخترقون الحصار - بدايتهم - واحداً

واحداً

وثلاثاً ... ثلاثاً ..

يدورون بين الحواري

على هيئة لا تشر الفضول

ولا الدهشة

- انتهوا

- انهم بينكم

هل تشمون رائحة الجوع والدم ؟

فليكشف الان كل الحضور الصدور

- هنا الجوع

والدم

والوطن العربي المزيق

فلنكتب الان منشورنا البكر للمرة الالف

رباعيات للحزب والثورة

محمد جميل مشور

يا قمر الاحزاب

باسمك قنيت الالين ، واحرقت لها الاعصاب

فتحت للعشاق الف باب

عن شمسك الخضراء ، فاحترقت وحدي ، ودفنت العمر

في كتاب

قالت لنا الاشياء في تشرين :

رايت عبر السور والقضبان وجه القمر الحزين

يصحك من سجاته ملطخا بالدم والنسرين •

رايته .. يحمل مصباح « ديوجينوس » في تشرين •

× * ×

محترقا على بساط الريح والرمال

سممته يقول للاجيال :

المجد للثورة وهي تصنع المحال •

سممت في القيب « سليمان »^(١) يعني البعث والنفسال

× * ×

باسمك يا طبيعة الشعوب

يهدر صوت العربي التائر الحبوب

يؤمم القلوب

بخضر آمالا كبارا .. يزرع الرايات في الدروب

× * ×

× * ×

حين جرى النهر من الجنوب للشمال

واختلط المسوخ بالرجال

ولطخت راياتنا الخضراء في الاوحال

علمتنا ان نشعل النيران في الاغلال

× * ×

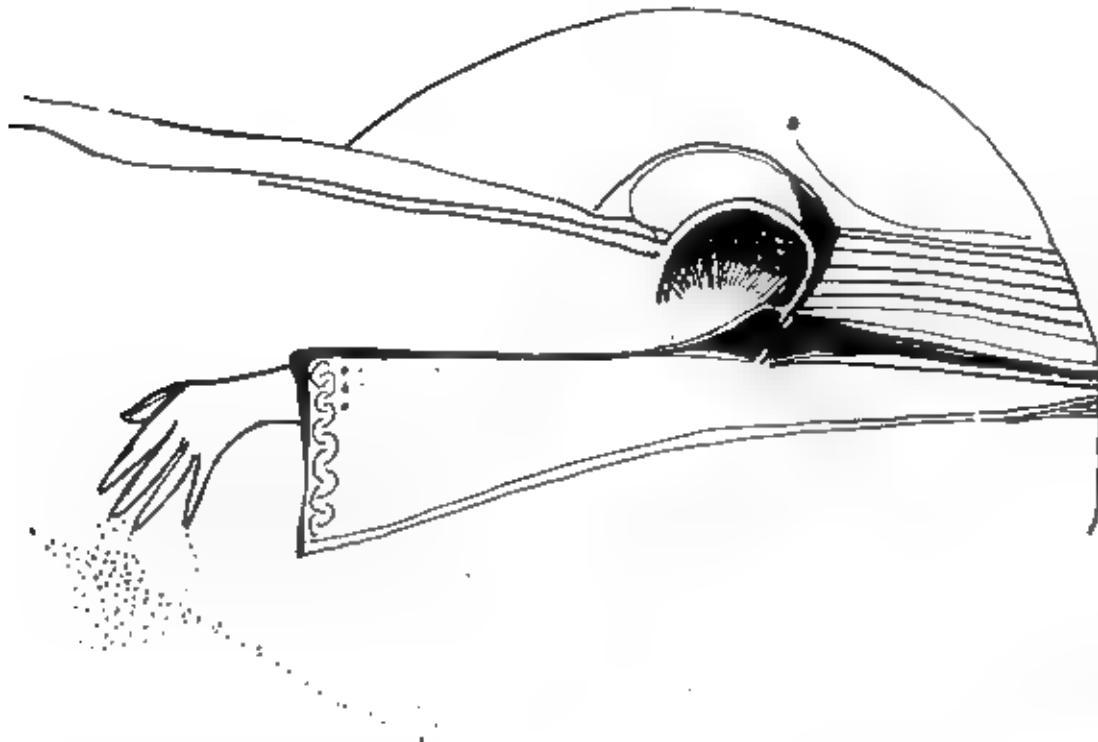
من قبل الف عام

تهدر في أعماقنا بالحب والسلام

تصنع للاجيال في مشرقنا المصام

غدا سعيدها .. ثورة .. احلام

× * ×



يلقى في عمان من جراحه معفر الجبين
رايت في ليل الأسى مهر صلاح الدين

× * ×

يعبك المحرات والمنجل والعول
يعبك التسارع والعمل
يعبك الشعب الذي يعطي ولا يسأل
لأتك الأروع يا حبيبنا - لأتك الأجمل

× * ×

تكتبها على جبين الشمس والأقمار
نصونها كالزيت في الزيتون واللؤلؤ في المحار
لأنها في عصرنا المنسحق النهار
على وجوه الكادحين صبرة انتظار

عبر جليد الليل والأسوار
مات مفتيها... وماتت كلمات النار
واحترق القيثارة
وابحرت أسرارهم عبر ضباب الفكر والدوار

× * ×

أكبر من جريمه
ياسادتي الكبار .. الا ترفضوا الهزيمه .
أعظم من جريمه
أن تسقطوا الشعوب في مستنقع الهزيمه

× * ×

« من هاهنا حطين »
رايته يصل في هضاب كردستان ، مبجوح الصدى . حزين

لقطة تذكارية للقاء عابر

أحمد عبد العظيم مجازي

كما تراكبي قطار
يلفح كل منهما رفيقه بصحته ،
ونظراته القصار
تؤنسسين ، دولما علامة ،
وراغبين في الفرار !

حين صبحوت أول المساء مسلويا ،
كأنني رجل غيري ،
وهذه مدينة غريبة علي
كانت هناك امرأة مجهولة ،
في طرف المدينة الآخر ،
تسمى ، دون أن تدري ، الي !

كنت أرى مثلثات قمم الأهرام في الغرب ،
ترق مثل غيمة ، وتغنى ،
وذؤابات الشجر
تلها العتمة في الغرب رويدا ،
والمصاييح تضاء بفتة ،
فيختفى ما كان يبدو في النهار
وتنهض المدينة الأخرى من العتمة والنور ،
ويقبل النهر
يعرض فيها جسمه العاري ،
وينفث البخار
على مياه تتوالد المصاييح عليها
صورا بعد صور
ويفتح الشرطي للمجهول والصدفة
أبراج المدار !

لعلني حازبتها للحظة على الطوار
أو في طريقنا إشارة المرور ،
في طريقنا إلى حيث التقينا ..
كانت الليلة في آخرها ،
حين بدانا ، دون أن ندري ، الحوار
وقبل أن تكمله عاد النهار
فلاذ كل بالفرار !



تأملات للشّوية

د. احمد سليمان الاحمد

كانت خطواتي فوق رمال العام الراحل
يمحوها موج العام المقبل طفلاً
يقفز بين تلال
والطبل يطاردني شبرا شبرا ،
يدفعني للحط ،
نكن اتفاني اغلالي
وجهي نحو المشرق ،
على اجفاني الشمس ،
وفي اعمق الليل يرود خيالي
يتسبب (دونكيشوت) ، باذرة الطاحونة ،
ناويه بالأسود الذابل
والريح كاشدق الغوال
يا (دونكيشوت) انصر الخالي
جئتك اصلب ، كالعلم المهزوم ،
على رمحك
ثورة حبي ،
ونصالي



غشيت اللبنة الاولى
في رأس العام
ونفخت بصور الايام
فتداعت صور شتى
اعذب من كل الاحلام
عادت عينك البحران ...
الى بحر الشام
عادت عينك الى الفوطة
في موكب عطر نعام
عادت عينك بكل جمال الدنيا
البسام
عادت اشعار الحب
مفتحة الاكمام
بعثت ملء قوافيها ، ملء الاوزان
الانفسام
واتراج عن الوجه ثمام
سجدت اشعاري ..

مر قطار الحب ،
توقف عند محطات الذكرى ،
واصل رحلته
فوق خطوط الليل الوهميه

وترن الكلمات العصبية
في جوف قطار الادلاج
الى الارض المنفيه

خلف الاسلاك الثلجية
يصهرها الدم ،
كالشمس الصحراويه

لكن في ليل المنفى
تنفرز الاسلاك عميقا ،
تمتد ،

ولن يعبر ، هذي الليلة ،
بسا قلب ،

قطار الشوق
ليوزع - في رأس العام -
بريد دمشق

وتوقفت حزينا
عند حدود انعام المترامي الاطراف
كصحراء الربع الخالي !
العام الحامل - مثل قطار الادلاج -
انا شبيبي ،

حبيبي ،
آملالي
ينقلب ، الليلة ، في واد
لا زرع به غير الذكرى ،
غير الوهم الخالي !

وتوقفت حزينا ..

الا لحنًا

راح يشق العذب الى شفتيها
وسط زحام

شاهدنا في الغابة « بابا نويل »
يتوسد فارة الليل
منتظرا ان تشتعل الانجم ،
ان يطفئها ،
ان يحمله في سلاته
ان تنطلق الحيل

مركبة تزدان باغصان
متقلبة بهدايا تاق اليها الليل
هلافتح صندوقي ، مثل الاطفال ،
انا وضاح
طال - كؤلوة الفواص - مكوثي
في قاع البحر
ان لي الليلة ان اسكت صوت القمر
واحرر كل جوارى القصر
لاعلق انسانة هذا العصر

ياحبي الاول والاخر
فليمض العام اذا شاء
فحبك - الا لي شعري -
ليس يسافر
العام الراحل .. لم يرحل بعد ..
ولكن هد الاوتاد ،
ولعلم خيمته
وطواها في هودجه ،
لم يعثر نافته كالمالك الضليل
ليطعم منها كل صبايا الجي
فمن يحمله في رحلته نحو الزمن الفابر ؟
ها هو شد الرجل ،
تعلنا واطسال
ولم نلق عليه لفنة عابري
كانت اعيننا نحو القادم مشدوده
كنا ننتظر العام القادم ..
القناحا مهدوده
كنا نشرب نخبه
نرقص في ساحته ، نملأ دربه
فاذا لاح وحيانا
صفقت العنبه
وانطفت انوار
ضاعت فيها صور الماضي
وتقرنا المستقبل باللمس

تساورنا الرية
والرغبنة
ويضج باعصاق الاعملاق
صدى الرهبنة

ماذا ؟
اتحمل هذا العام
- وقد عدنا من دارة جرجل -
كل القبل المسروقه
ويخب العام بها
في ارض الامل المحروقه !

وينقل هذا العاشق طرفه
بين العام الراحل والعام القادم
كالبيت المشطوبور
وكالنهر احتل عدو نصفه
ما عادت انقلبي تعبر
من هذا الشط لتلك الضفة
ايبات العمر مصرعة
لا تقبل تنويرا ،
وعدو يخفر هالوة
ينصب بها شلال الرعب الاسود ..
لم يبق لنا يا قلب سوى هذي الشرفه
تستدعي منها وجه الماضي ،
نستطلع وجه الآتي
والشرفه كالتزورق فوق الموج الصاتي
يمخر في الايام سريعا
فاذا المستقبل ماضي
والحاضر جسر
وبقاي مرساة

انفخ في يوفك
ها نحن نفرنا مثل طرائد صياد
فلنركض في هذا الغاب الليلي
الى القجر
وما غير منا من زاد
اسراب خلف الليل جديد ..
ام نحن مع النبع على ميعاد
فما دعنا فوق بساط الريح الارضي
ما هم ..
وما دعنا من نجوانا فوق وساد
فلنسكب حبات الثلج بعين الشمس
كنمع الفرحة في ميلاد
ولنجمع تحت جناحيننا
كل الابداع

قراءة في مسألة عمرية

سامان الجبري

عمود من الضوء يغمر واجهتي
فالمساء رشيق ،
ولسان الصبابة يفلت
يتزلق الآن
يقبس جمر التوهج ، يلبسه زرة
ويطوف البيوت :

يجوس المخادع
يرقد بين ارتداد العنق ،
لثانية ، وامتداد الشفاه !

يطوف الجسور :

يلم خطى العاشقين
يلم ارتعاش الأصابع ،
والصوت ، والخجل الانثوي
ويقدفه كبريق المياه :
أيها السمك المتبرد
ذق جمرة وانتش !

يطوف الشوارع :

يحصي ارتقاء النهار
ولهاث البنفسج فوق الفساتين
والالتماع الشهي على الوجنات
وفوق الشفاه .
يجح إلى النصب .. ان الجواد
ترادى له واهن الجيد
اذ :

مرة كانت الطلقات وحوشا
وسور الحديقة
يحتذي حنوة الريح ،
كانت طيور الحقيقة
ترتقي السلم الحجري هروبا .. ،
تترك الساحة المستديرة ،
أيها العنق المشرّب تغاول حدود

التمزق والانفجار

عمود من الضوء يشطرني صفتين :
كهوفا سحيقة
سماء طليقة
وبينهما تركض السنوات
رفاها وجوعا
عمود من الضوء يعبرني
عمود من الضوء يعبرني



على الجرع أن يفتح الباب

أحمد دهبور



— إلى شجر الأعصاب أوغل ،
— هل ترى غيوما ؟
— أرى ماء على العظم يدخل
فيحیی ويغسل
أرى جسدا ينمو فصال ،
هذه ثمار مدلاة من القلب أم أرى قنابل مقلدة
الإمان ؟
أرى فتى بلا كتف يأتي ،
— فمن أين يؤكل ؟
— دهتك المنايا .. بل فتى الجوع يأكل
ولم يبق باب للفرار ،
صفاري على الباب ، والجوع يفري صفاري ،
وكان على الجوع أن يفتح الباب ،
كانت يداي موزعتين على كسرة وكتاب عتيق ،
ومرت فلسطين ،
هل كانت البندقية من صنعها ؟
أم تحطم باب الشكاوى فاشترعت عيني على وسمها ؟
ان جوعي سليل ،
وقلبي على جهتين ،
استعد أيها البرق نارك ،
أعلنت ناري ، على الأرض ، حين استعدت يدي ،
وعرت حلمي
وكالطلقة البكر في خط وقف القتال .. تكلمت
باسمي :
من انت يا وطني العربي ؟
أسمت فكنت البلاد جميعا ،
وضقت فما انت إلا لصف :
جياعك .. أو بالعيشك ،
من انت يا وطني ؟
ضمت الخوف واحترفتك الهزائم حيناً ،
واصفيت للفيظ حيناً ،
وهذا أنا حرقه الفيظ فيك ،
أنا
ضد من باع وإبتاع واكتشف المجد في خلوة ،
ضد كل الثمار التي بعد لم تعص في حلق من
ياكونك ،
ضد الجنون الذي ليس يكفي .



لن أنت ؟
اعطي دمي واسمك الحركي وغريتنا جسدا واحدا
واقاتل بالجسد العربي مع الزئبق البشري على
جبهة واحدة .

لن ؟
ها هي النار تجبل انياب كل الافاعي التي لدغتنني ،
بلحني
فاطرح سمي
لادعو جموع الحيارى الى المائدة
الى الموت يمضي ، ام من الموت يدخل
على الساعة التجار ،
ان رصاصة مطقة ان تصدق القتل ، تقتل
وماذا ترى ؟

انني اكبر الان ،
يحتشد الحزن تحت الاظفار ،
يطلبني وطني ،
اشتاقت الارض ، ياهاها ، غاليها ...
وزاد المسافر قنبلة ورضى الوالدين ،
استعد ايها البرق نارك ،
لم يستعد ناره البرق ،
ظل الكتاب العتيق هنا البدء والنتهى ،
ايها البدوي الذي لا يخوض المعارك ،
حاربت الفا ولم تقع الحرب ،
اشهد انك انشبت حزن فلسطين في كل عتق ،
وانك شاعبت في حضرة الصبري ،
ولكن في الجوقة الان من ضال بالوطن النعوي ،
فقبله جهرة ،
ثم سلمه خلية ،

بتلاتين من فلسة .. ويوهم جواز السفر
فمت او تحرك ،

هي الحرب تكمن في كل باب حوايك ،
من ايها تبتا الان ؟

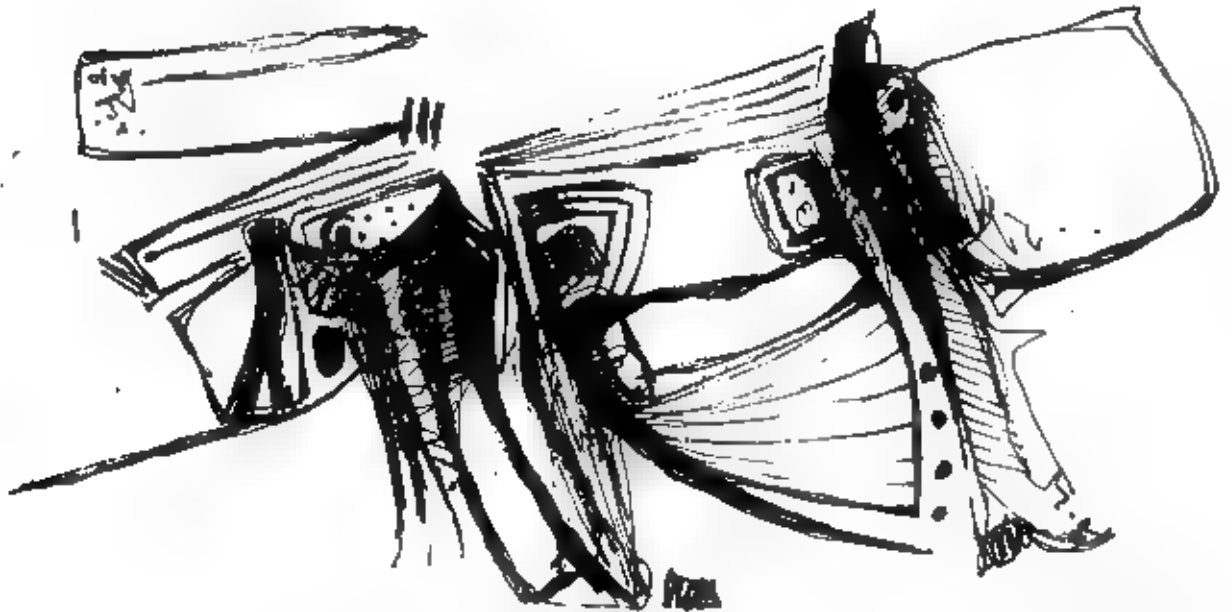
ان دعا انما ان يغيبه صاحبه ،
فتعقب خطوط الافاعي تجدها -
بهذا يواجهني الماء والفقراد ،
فيختلط الماء بالنار ،
والارض بي ،

انني اتنشق حزنا مشوبا بفضوء ،
ارى كل شيء ،
ولم يبق شيء ،

فيا فقراء اجمعوا سنفر كل الاناث العتيق
ونستبدل السم بالنار في كل بيت
ونرسم للوطن الصعب صورته ،
نتذكر ما سوف ياتي
وناتي

رحيل بثلاثة ابعاد

منذ الرحيل



رحلت من عينيك
كان الجرح ملحا
كانت اليدان
اشرعة تخرقها الرياح
كان الموج بحرين من الدماء

غادرت عينيك
تركت الزمن انقالم في عينيك
ليت الخطا
تحمل عني الشوق
ليت هداة المساء
تحملني كالطفل
ليت هداة المساء
ترحل بي
تسكب في عيني ما تشاء
لكنني اخرج من عينيك
اورحس
ان النهر

ان الموت والزيتون
اكبر من تطلع الشوق بعينيك
ومن حكاية اللقاء

الرمل في عيني ..

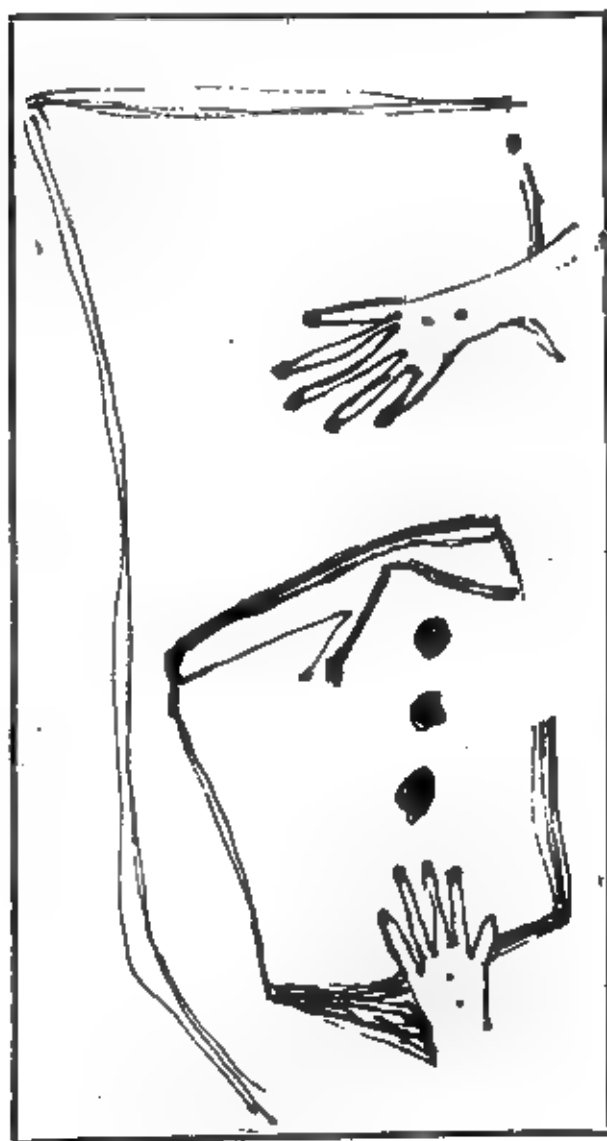
ان يتسم الرمل بعيني
وقد تمتقع الضفاف
مثل شفاة العابرين النهسر
مثل الشجر الخامل في تيبس الضفاف
قد اكون
الاول
العاشر
من يدري متى اكون
القطرة الاخرى ببحر الدم
من يدري متى اكون

الشجر اليابس قد يخضر
قد يمتليء النهر
وقد تبثديء النوارس الرحيل
قد يضحك الطفل
وقد يزدهر القرات بالنخيل
قد تقصر الاشواط
قد يختلط المحيط بالخليج

حببتي ان اوراق الزيتون عبر شاطيء
الفرات
واستسلم الليل
فاني رغم موتي ابدأ الحياة

مختارات من الشعر السوفييتي المعاصر

ترجمه : ثامر ياسين طه



- ورقة سنديان -

بيتروس بروفكا

احلك الفيوم لن تخيفني
ولن تزعزعي اعني العواصف .
اتشبث بالحياة متحديا كل الرياح
كما تتشبث ورقة السنديان بفصنها .

خلال الخريف المطر الكثيب
توهج وميضاً نحاسياً ،
تعصف الريح الحادة الشريرة
تتمايل ورقة السنديان مدندنة طريا .

وفي الشتاء ، حين يشتد لوم البرد
وتزار عواصف الجليد في كل الليالي ،
تلود ورقة السنديان ببسالة
عن فصنها الام تنمو عليه .

ولكن ، عندما ينشر الربيع نسيجه السحري
تهل ورقة السنديان مفتوحة ،
وتترك فصنها لاوراق صغيرة خضر
تساقط على الارض بهدوء .



- شجرة البتولا -

يفجيني يفتشنيكو

اطلق النار بعيدا ، ذلك الصياد الوحيد .
 رمى حافظته الخرطوش
 نحو الجليد
 ارتجفت كتل الجليد المدلاة
 والانصاف الرمادية المنجمدة زارت .
 وشجرة البتولا ،
 تلك الطفلة اسيرة السكون ،
 وقد حركها الجرح ،
 تمايلت ومقطعت
 وتلاوات ،
 ثم تغطت مستفيضة
 برعشة من وميض .
 هناك تلاوت متلاوة
 وكلها ترقب ،
 كما لو انه ،
 بقية حانية لا برصاصه جلوحه ،
 قد ايقظ نشوة الحياة
 في اسيرة
 ترعد في قبر من البؤور .
 وقف الصياد مشدوها
 يتأمل موضع الجرح
 وقد تفجر

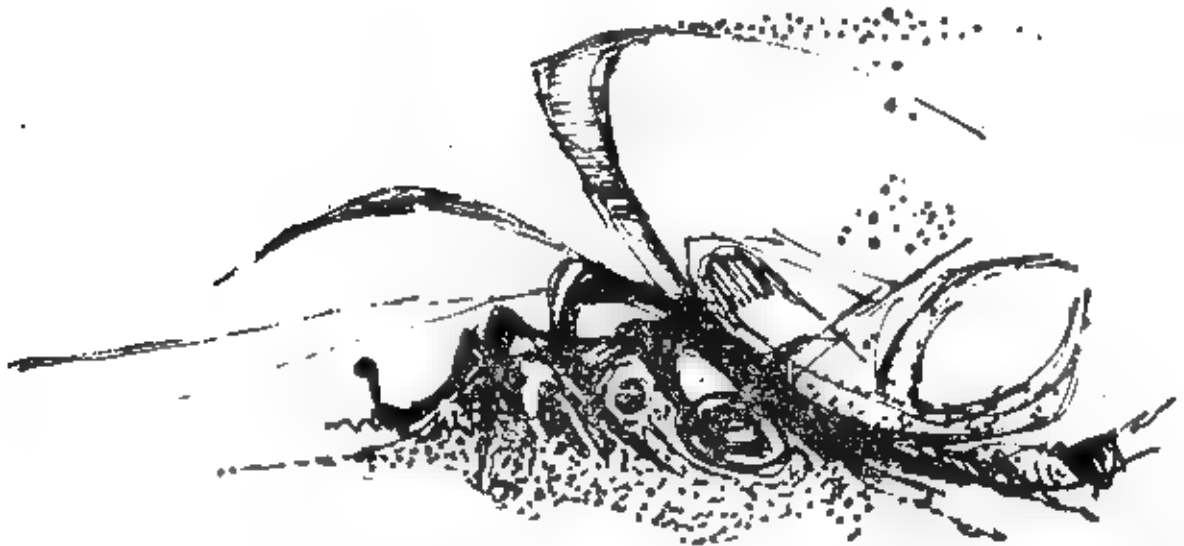
ينبوعا من النسغ
 دافنا ودافنا .
 وكرضيع على ثدي امه ،
 او كهل يتوق الى صباه
 دنا الصياد من الشجرة
 وقد نسي جفاف روجه ،
 وبشفاه طمأى
 راح يعب من حالاتها السخية .
 اعطته الشجرة بلا حسب
 وهي لا تعلم
 ان كل قطرة يمتصها الصياد
 تمضي واباها
 قطرة ثانية من صباها .
 الينايع وهبت
 بحنو وسخاء .
 وهناك سقط الصياد ،
 يتردد في اذنيه نغم مبجوح ،
 كان الهة الانتقام غنت
 وفي حنجرتها من النسغ حلاوه ،
 او ان الطائر الناجي شدا
 في الغابة البعيدة .
 الانسان على حافة الجبول المنجمد
 والبندقية تفرق ...
 لكن الشجرة نسيبت
 جرحه في صدرها
 ومنحته كي يشرب .

رباعية -

رسول رضا

وقال الحزن :
 ماذا لو كف المطر عن الهطول
 وبددت الريح فواها ؟
 والصبح - ما الذي يمكن ان يفعل
 كي يجلب السكينة
 للصوت الكئيب الذي
 يشن في داخلي ؟
 هكذا تكلم الامل
 واعترض الشك ؛
 هكذا تكلم الشك
 واعترض الحزن .
 وانا ؟ ... جلست اصفي
 لامل
 والشك
 وللحزن .
 جلست ارقب الفجر -
 ذلك الفجر الذهبي -
 ولم أسأل
 متى سيأتي ؟
 ماذا سيجلب ؟
 وسيف السكون
 اصفيت
 الى همس الامل .
 تحدثت !
 تحدثت الي !

تقابلنا نحن الاربعة -
 الامل
 والشك
 والحزن
 وانا
 منتصف الليل ،
 المطر منرار
 والريح تزار .
 قال الامل :
 سيكف المطر عن الهطول
 وتبدد الريح فواها ،
 سينقضي الليل
 ويطلع الصبح ،
 الشمس الذهبية
 ستشرق .
 وقال الشك :
 ولكن متى ؟
 اكرد مرة اخرى ، متى ؟
 قد يصير المطر صقيعا
 وتجلب الرياح عاصفة
 وقد يبقى النلام .



مقاطع من قصيدة : - من هراسيك -

قسطنطين سيمونوف

هانتنا ، يارفي المحرد ،
اليك تقريري
مسندا بالوقائع
من دفتر ملاحظاتي .
لقد رايت فيتنهم
في خطر ،
في حالة حرب ،
ولا اظن النثر سيبدو ملائما ،
فاليك تقريري شعرا .
x x

المقطع (٦)

اين تبدا الناكرة ؟ باتشجار البتولا ؟
بالرمل على شاطئ نهر ؟
بالمطر ينقر الطريق ؟
ولكن ،
ماذا لو بدأت بالقتل ؟
ماذا لو بدأت بازي
في السحابة
واناس منكفئين .
ووجوههم في الطين ؟
ماذا لو انها كانت وعيا لا طفوليا
بلدك الذي يخلف الاحياء امواتا ؟
وهنا ، في الخامسة ، في الخامسة عشرة ،
في الخامسة والعشرين ،
تبدا ذاكرتهم بالحرب .
هنا ، في هذا البلد
حيث لا يمكن ان ينسى احد .
دعنا نحاول
ان نتصور « ذلك » .
x x

المقطع (٨)

الحرب ليست على دليل الرحلة
الذي تستلمه مع بطاقة الايروفلوت ،
لكنها قريبة جدا ،
خمس عشرة دقيقة من الطيران
لا اكثر .
ولو اوقفنا محركاتنا لحظة
لسمعنا ، ونحن نطق على حالة الحرب ،



يقولون انه بشير ،
 يتنفس عميقا
 ويسير سريعا .
 مؤسف حقا
 انه لم يعد يكتب
 لاصدقائه .
 على اي حال ، لديه الان عمل جيد ،
 عمل احبه دائما ،
 رغم انه قد ترك كتيبة المشاة
 وفضل ركوب البحر .
 اماء ، ان ابنك في مكان ما
 فوق البحار المائج .
 قد لا يعلم حتى
 ان كنت ما زلت حيه .
 اماء ، اجلسي واكتبي شيئا لبوريس
 عسى ان يرسل ردا .
 ولكن ، ان كان ابنك اليوم حيث لا تصل
 الرسائل ،
 فمن مكان ما ، على احد الشواطئ ،
 لن يفوت القبطان ، في احدى الاجازات ،
 ان يرسل اليك سطرا .
 لقد حدث هذا دائما ، حتى في زمن الحرب ..

x x

المقطع (١٤)

البحار تذكرني بذلك البحر ،
 التلال تذكرني بتلك التلال ،
 والحزن بذلك الحزن ،
 كل شيء كحزن باخر .
 كل شيء باخر .
 من لا يعترف بهنا
 فانما يمارس القتل
 او يتعرب استعدانا له .

قدائف الموريس
 تمزق السائقين في الانفلات .
 اجل ، هناك اليوم
 خطوط جوية غربية بين الدول .
 ها نحن نساغر ،
 وها هم يقتلون ،
 لكن الاغرب من كل هذا ،
 كما لو انهم ارادوا ان يضيقوا الحرب بضغط
 الاشياء جميعا ،
 بثلاث بطاقات من كلكتا ،
 على متن طائرة الايرفلوت هذه ،
 بملابس غربية ، وشعور طويلة كشعر حيوان
 القنفذ
 يطير بعض الفتية الامريكان ، ايضا ،
 فوق احراش لاؤوس
 طوال الليل ، باحزمة مشدودة ،
 يطرون على حافة الحرب
 كي يحرقوا اوراقهم العسكرية في اجتماع
 في هانوي .
 يطرون ، وقبضاتهم مضمومة بشدة ،
 دون ان تراها ،
 كالقافزيس بالظلال ،
 قبل القفز بلحظات .

x x

المقطع (٩)

لم اصلق اول الامر .
 هؤلاء البحارة ، شباب من اوديسا .
 على رصيف الميناء في هابنوغ ،
 هنا ، يطلون سفينة اطلقوا عليها :
 بوريس غورباتوف (١)
 مضي وقت طويل مذ رايت بوريس .

١ - كاتب سوفيتي توفي عام ١٩٥٤ .



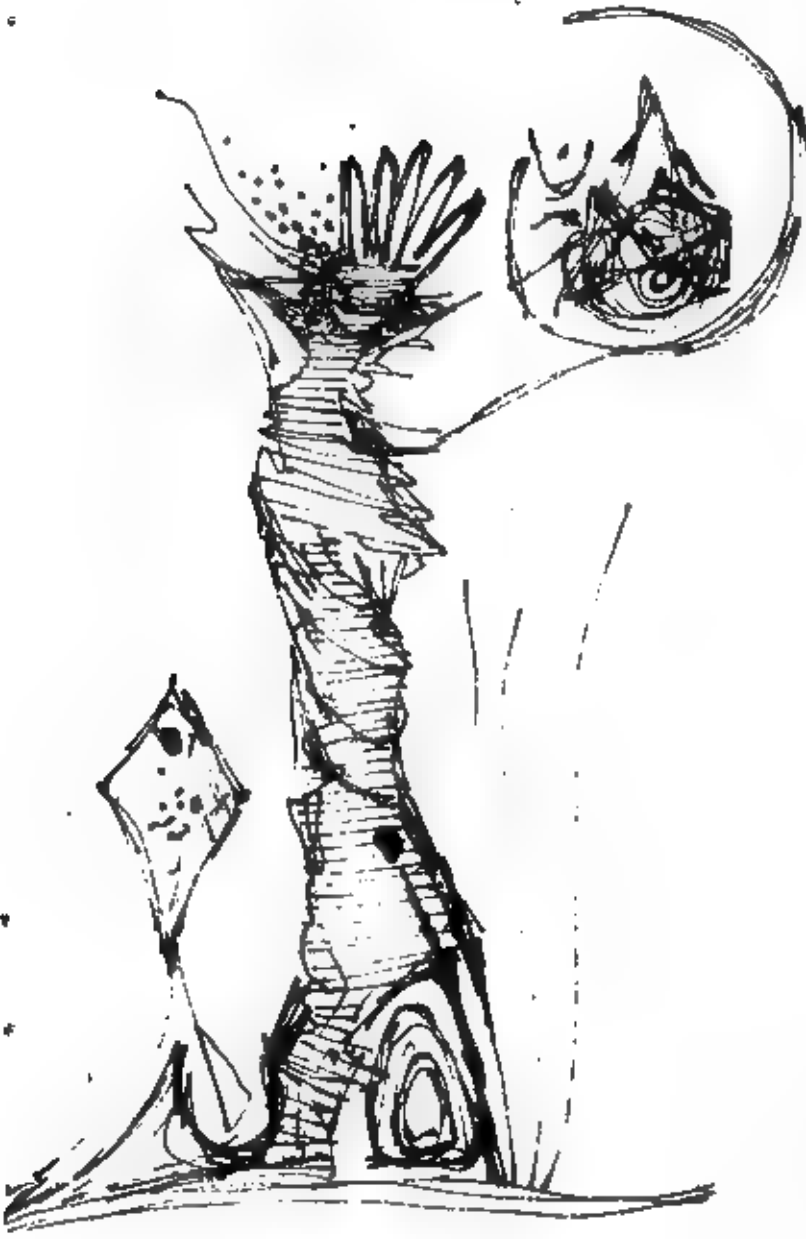
مختارات من الشعر العربي المكتوب باللغة البرازيلية

ترجمة : فيليب لطف الله

رئيس جامعة القلم

فسدء الدم

للشاعر جميل المنصور حداد*



يا بلاد العرب انك في ذاتي
ومن صور صحراواتك صيغ شعري غير المتناهي والمستمر
انني ارسمك ، في ماسة لحمي ودمي وضميري
حيث دائما اسد يزمر ونظلة ترسل نقلا
وعندما اغرق في تأملاتي
اسمع كأنها تخرج من داخلي اسرارا رهبة خفية عظيمة
هي اصوات الجودود
انني كنت في جميع فترات قومي وامجادهم
ان قومي اعطوا للعالم معبرا كانوار الفجر
اشعر انني كنت في سالف العهد
محاربا قويا رهيبا لا يلبس
في الغابات التي لا طريق فيها
وجزمتي الفليضة داهت بطن الارض البتول
ولقد شاهدت سفير الحرب اشده
واليتقلن غير المسنون
شجنته الواقع الحربية الميته
من كثرة ما خرق من حدود الاعداء
وامام المعارب الذي لا يرهب الموت
تراجع القدر مقتنعا بضعفه امامه
الى جانب عنترة الرائع المحبوب
كنت جنديا .
وعلى الارض الافريقية الالهية
اصيغ سيغي بلون الارجوان
وقد تاله لما اخرز من مجد
في كل حرب كان له نصر
كنت احمل على غارب سيغي الايمان المعروف عمن
النبي محمد
ومع الايمان الحضارة
انني كنت في جميع فترات قومي وانتصاراتهم وامجادهم
وفي سوق عكاظ بين شجرات النخيل الكثيفة
في المبرة الفنائية الشعرية

وصوتي ينشد الموسيقى كروح « بنهوفن » البعيدة

كرنين البلور

تتطبع كالليلة الصافية وكانبلاج الفجر

وكي احرز غار السبق

عرفت كيف اصوغ القصيدة لامعة زاهرة

في اللغة الفنية بالوزن والقافية

في اللغة التي خلقت للوزن

ارسل الشعر في عكاظ

كالجواهر لحنا وكانجوم اوزانا

لقد شهد جميع الفترات القومية العظيمة

اني رايت محمدا يولد

رايت بزوغه الرائع كالشمس

رايت سبيله التوراتي العظيم

مع النصر المؤزر للاسلام

رايت انتصار الشعر انتصاره السحري

يمطينا الايمان من فجره

كالانجيل عقيدة والقرآن قصيدة

وبعد هذا رايت الشعر ينتشر في جميع الحياة على الارض

رايت الانوار على الجدران المقدسة

للمساجد كافة

رايته ينقش باحرف من ذهب على جميع ستائر الحرم

رايت الانشاد في المدرجات يصحب الطهارة الالهية .

في اجساد الفضلات الوضيئة كالقمر

ورايت الشعر يلف بلاد العرب برداء

ورايت ولادة الشعر في البلاد العربية

لقد شهدت جميع فترات الالق القومي

في تخيلات الماضي كنت سلطانا وخليفة

وحكمت بحكمة في بغداد وعدل لا يمارى

كان لدي من النساء الكثيرة كاسراب النجوم

بيضاوات وسمرات

وشقراوات وقمحيات

يركضن على قدمي كالجوازي

بنظرات لامعة كاوراق النخيل الطريفة

وكريمة تتبسم بلون ازهار الفجر

وتلك البيضاء الناجعة البياض كخيوط الشمس واضواء

القمر

هادئة كالياء غير متحركة

خفيفة كالمس كرش الطير وكان اسمها سرور

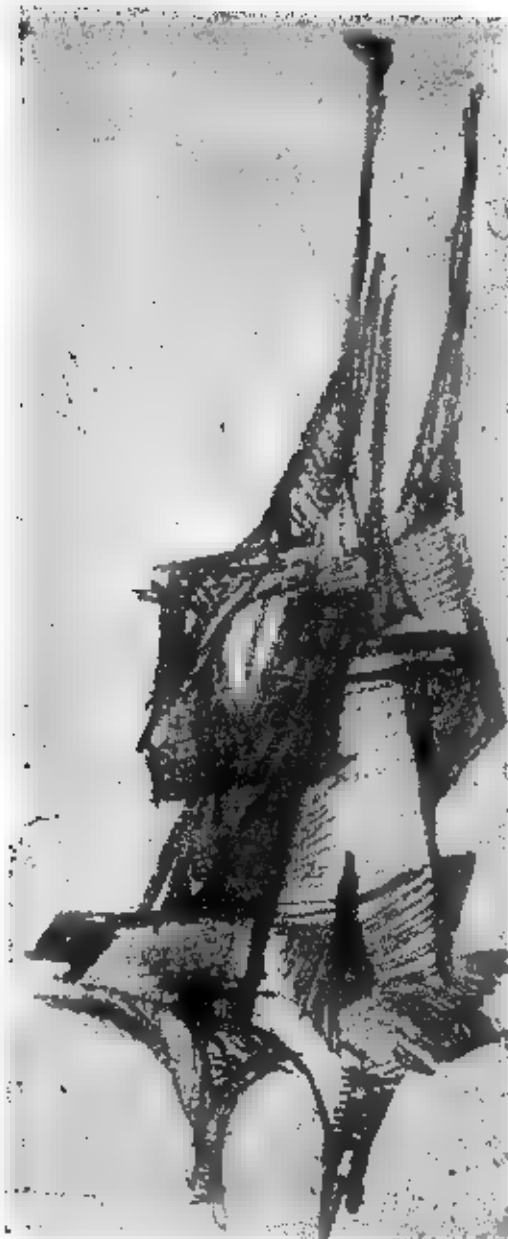
وقد جاءت من مصر

ومثيرة التي انت من صور

سبحان الخالق كانها فلة الطبيعة الربيعية

ملونة لامعة كالفرشات





صافيه كميّاه الانهار
لغيفة كسفل الابرة الناعم
وزهرة التي جاءت من طرابلس وكان في جسدها البركان
وفي ساعة اللقاء اجد فيها الوفد والهيّاج
لكثرة ما فوجتها الشمس
هاتجة مائجة لكثرة ما غطست في البحر
في لحمها لذة العنب السوري
وقلة دراق لبنان
وتلك التي انت من اليمن
ولحمها الطاهر بلون الحنطة والذهب
وشعرها الذهبي شملة غير متناهية وغير اعتيادية
كالشمعة التي في جسدها
انتي كنت في كل فترات العظمة القومية
في ارض الاندلس
رايت عظمة « المريا » و« فلنسيا » و« غرانادا »
ورايت الشعر بنيت تاما لامعا زاهيا
« يورتيانا » اي الشعراء الماصرون
عقودا قبل « هوكو وموسي ولاكتي »
رايت انوار النهوض المصرية حين ولادتها
هي قبل كثير من عصر « ليوناردو دافنشي في فلورنسا »
وفي يدي الفنانين الازميل والبيكار
طرزا فنانا خالدة في الحمراء العجيبة
في واحة الاسود وغرفة السفراء وعظمة الحمراء
هي قبل كل شيء معشقة بصنعها ونقشها
وهي تيز بصنعها بن « بنيتوسيليتي »
فن تموتي يا بلاد العرب في ذاتي لن تموتي
في كل حياة جديدة تبعث
وفي داخلي تحيين الى الابد
انتفضي تكلمي واصرخي وحلي
كل ما في جاء منك
يخترق دمي كصخراتك
(فكنز) ينشدني دمي
منك جله ضجري
ومنك جاءت قصائدي
التي هي قصائلك
تجري في كل نقطة من دمي
وتنتشر في كل اعصائي
انتي كنت في كل مراحل العظمة القومية العربية

جهنم

الحفوظ مسيس*



حتى متى تنقبون ايها العمال في المناجم
يا قليلي الحظ
لم يبق لكم بعد هذا من نور
الابصار قد ولدت على قبوركم ثلاث مرات
هدير السفينة آت من بعيد
وفي طبقاتها السفلى تحمل ادوات العمل الثقيلة المؤلة
كاسهم تشك في فؤادي
هي اشيء بقبر تقع عليه العاصفة في منتصف الليل
لربما انتم اضعتكم مكانكم
انا اعيش بنفسى
وحيدا احدي بنظري
كجمرتين في الضباب
لكن يوجد هناك بالقرب منكم جيرة اشد نقاوة
ومساكن اكبر
انتم في هذه القبور الفارغة لاجل تعاستكم
انا اعيش وحيدا
لا اشرب من الماء غير العرق الذي يتصبب من صدري
الكثيف الشعر
من رطوبة الوحدة السوداء التي هي اشد ظلاما من
الخيالات والاشباح
لا تتراجعوا : اهذا هو مصيركم
هو ليس الا نداء عظامي من سالف العهد
هذا هو ارثي الاصلاح الذي جئتم به من بلد آخر
من بلد فيه الالم اخف على القلب

* ممثل تشيلي في فنزويلا من اصل كيثاني صاحب مؤلفات كثيرة
وهو شاعر واديب ونقاد من الدرجة الاولى .

أفكر بأحدهم

مر يا تيريزا سالم*

الوقت ليل
وأنا أفكر وحيدة بأحدهم
انتظر ! أن أسمع صوتك في سكون الليل
ولكن لا أسمع أحدا
أفكار محزنة ودموع تتساقط
أين هو حبيبي يا ترى
كان يحبني كثيرا
لماذا جعلني سعيدة جدا
وبعد ذلك أسلمني هكذا للموت
الوقت ليل ، وأنا وحدي أفكر بشخصه
انتظر : أسمع صوتك في سكون الليل
أنتي أسمع أحدا
هو حبي الذي أسمع
الدموع تنبند
هو يشعر أنني بكيت
أشعر أنني أسمع أحدا
هو حبي الذي أسمع
الدموع تذهب
هو يشعر أنني بكيت

ولها أيضا

الليل في قلبي

ظلام الليل في قلبي
ينطفئ ، حيناً ويترك قلبي في ظلام الليل
أرى دموعاً تنحدر
دمعة من دموعي
قد يراها أحدهم
لكن قلباً واحداً يفهمها
في ليلة وحدتي
وحيناً ينطفئ
ويترك في قلبي ظلام الليل
ولكن أعرف أن حبي سوف يعود
وبعد الليل يأتي الصباح
وبعد تأتي الشمس
لكي تنير قلبي
فأرسل البسمات
وأقول صباح الخير أيها الحب
لقد لاح فجر جديد



* سوريّة الابن ليناية الام

(١) وردت هذه القصائد في المجلة بوساطة الشاعرة ليمة عباس عمارة

العربة الرمادية اللون

سيمان فياض

جريته المفضلة ، القديمة ، المضمونة ، يجري شسبه جالس ، يعطي خطوته مزيدا من السرعة والثبات . يجري في كل اتجاه ، على الرصيف ، وبين القضبان ، وتحت البواكي ، وفي فضاء الشارع الذي يبدو رحبا الآن ، ومضلا كالتيه ، كالصحراء في الحلم ، كالبحر في الغروب ، كالفضاء الاصم ، حين يحمله فيه الحلم ، طائرا به ، بغير جناحين ، ممددا على ظهره ، أو فاعدا ، فسوق الرؤوس ، والمباني ، وأسلاك التروولي باص ، وأعشاش الحداة ، على هامات الأشجار ، والأقواس الحديدية الهلالية بقم المآذن ، والصلبان المشرفة على اجراس الابراج الكنسية . يمي ، في ذات اللحظة ، وهو يجري ، انه في واقع ، وأنه في حلم ، في واقع كالحلم ، في حلم كالواقع . يوشك لحيرة وعيه الكابوسية ، ان يختنق ، وان يصرخ ، وان يبكي ، وان يقاوم ، وان يسلم للموت ، وابقاع الرعب . يخشى الدخول في الحارات . سيجدنهما أمامه في كل حارة ، خلفه على الجانبين . سيجد نفسه أكثر تعرضا للحصار . الشارع القديم ، الضيق في النهار ، الفسيح والطويل في الليل ، يمنحه للهروب حرية أكبر . يفكر أنه ، وسط هذه الحرية ، مكتشوف تماما ، مضطوح لهما ، يربانه حشما يذهب . يعتزم ان ينهار جالسا ، أو يصرخ مستنجدا بمن خلف النوافذ والابواب ، بالكتابة في مداخل اللوكاندات .

يرى النجدة فجأة ، ممثلة في عربة ، تقف على قرب ، عن يساره ، عند ملتقى الشارع بالميدان . يلوح ، في ضوء دكانة السجائر ، رفاقه الذين يكرههم عادة ، أحدهم واقف بجوار مقدمة العربة ، يدخن ، متكئا عليها . يفكر : الآخرون جلوس بها ، يشمر بالامن . يندفع ، محدثا نفسه ، أنهم ، الآن ، في الشارع النائم ، عونه الوحيد ، في الطريق الى الخانكة ، والزيتون ، وخديجه .



العربة غائمة اللون ، تحت الضوء الليلي ، البدد في الميدان ، ضوء المصابيح المتربة الرطبة ، والدكانة . لم يكن أي ضوء ساقط عليهم تماما . كما في الحلم . تعرف اليهم باردتهم الجوخية ، والاطواق

على مبعدة قريبة ، وأهما فجأة ، متربصين به ، يرتديان جلبابين أبيضين ، يكشف اللون عن وجودهما في ضوء الليل المغم ، يقفان على رأس حارة جانبية من الشارع القديم ، بين الناصيتين تماما . يتحدثان بهمس . يلتفتان اليه . يلتفتان دائما . كل شيء فيهما يتأرجح ويهتز ، كحبات الليل غير المنظورة التي تتراءى للعينين . يظهران له متآمرين عليه ، يرتبسان باحد ، بقادم ما ، بل يرتبسان به وحده . يقفان دونه ودون الخانكة ، ومحطة الزيتون ، والقطار ، وخديجه . يتضخمان لعينه فجأة . يكبران كالظلال على الرمال ، والجدران ، في ضوء شمس غاربة ، أو مصباح منخفض ، يتأرجح ، كالرعب ، والخوف ، والكابوس ، ولحظة الالم في مرض شديد ، وهموم الافلاس الشامل المترن بالجوع ، ويفقدان الامل في أي منفذ ، وبالشعور بالخزي من النفس ، وبالقلق على الزوجة والولد .

ماذا يريدان ؟ الجنيهان اللذان في جيبه ؟ . توقف عن التسير . حدثنفسه بأنها ليلة ملمونة من اولها . نيقن أنه لو تقدم خطوة ، فلن يصل الى خديجة ابدا . ان يبلغ المحطة قط ، ولا القطار ، ولا الخانكة . سيضيع الجنيهان ، وربما تضاع هو معهما . سقط في الشارع قتिला ، أو جريحا ، حتى الصباح .

أخذ يتراجع بخفة ، محاذرا ان يشعر بانه يتراجع ، حتى لا يعدوا اليه ، ويمكابه ، يتراجع ظهره ببطة ، بصورة يبدو معها كأنه يتقدم ببطة ، في رأسه تبرق فكرة المية : أن يشعد بهذه الطريقة مافة كافية ، ثم يجري بالجنيهين ، قبل ان يدركاه ، ويختفي في الحارات اللولبية ، متجها من طريق اخر آمن ، الى المحطة .

صار منهما على مبعدة كافية . صار لآبراهما ، وأذن فهما لا يريانه الآن . ربما لم يرياه ابدا . وربما يفقدان رؤيته وسط الظلمة . لعلهما الآن يتسللان وراءه ، قادمين نحوه مستترين بالجدران ، والبواكي القديمة ، والاعمدة الضخمة الجائمة . استدار فجأة ، محاصرا برعب الاحتمالات ، والأخطار المتوقعة ، في ليل مبهم ، في واقع كالحلم . أخذ يجري محاذرا ، قدس طاقته ، أن يحدث حداؤه العسكري صوتا على أسفلت الشارع ، وقضبان الترام ، وبلاط الأرصفة . يجري

الى اولاده ، وفي الصباح الرباح . لكنه يخشى ان يغفل .
كانا هنالك ، ما يزالان ، يتحدثان بهمس . يلتفتان
اليه ، كما كنا ، أحدهما بعد الآخر . يلتفتان دائما ،
متأمرين عليه ، ينتظرانه ، كأنهما زرعاً هنالك لانتظاره .

قبل ان يتجها نحوه ، قبل ان يمتدبا عليه ، وثب
عليهما اثنان من حرس الليل ، وقطع اليهما الشارع
الاخران . لم يسمع صوت ما . لم يدر حوار . لم يفه
احد بكلمة . فقط ، احاطوا بهما ، وبدأ الضرب ، ورد
الاخران ، بعد لحظة قصيرة ، بضرب مثله . اختلطت
الايدي والارجل والانفاس ، احس لما يجري بالتوقف
المفاجيء كالشلل . كسكة القلب ، وسقوط الصاعقة ،
واندفاع سيارة فجأة . قادمة من حارة جانبية ، على
انسان يعود ، ولا يستطيع ان يتوقف . وجد نفسه
بلا دور . خامره خاطر ، ان يواصل طريقه الى قطار
الزيتون ، او يهرب عائدا ، مبتعدا عن شجار ، بدأ له
اللحظة انه لا يعنيه . ينتبه فجأة على صرخة أحدهم :

- ابن الكلب هرب .

يجيبه صوت :

- تلحق به ؟

يحسم الآخر الموقف :

- لا داعي . هذا يكفي الان . سنعرف الآخر منه .
يوشك ان يشكر حرس الليل ، ويمضي مرعا الى
المحطة ، لكن صوت اللوري ، موتوره ، وبوقه ، يدويان ،
في ذات اللحظة ، مقيلا نحوهم بضعة ، من قلب ظلام
الشارع . يهز ثقله الأرض بملو متصاعد . تتوقف العربية
فجأة ، والمجلات تزيق ، تحز في الأرض ، ففتفت الحصى ،
ويتناثر . يصيح الرجل ذو الجلباب الابيض :

- لم أصعل شيئا .

يدفعه واحد من حرس الليل الى صندوق العربية :

- اصعد

- الى اين ؟

- لا تسأل . ليس شأنك

فيصرخ الرجل ذو الجلباب الابيض

- شان من اذن ؟

يصغعه الحارس الشرس :

- آخرس .

ويضيف :

- اصعد

يصعد الرجل ذو الجلباب الابيض . يفكر محجوب
ان يستاذن وليذهبا به الى الجحيم . يصعد اثر الرجل
حارسان ، فحارسان ، ويظل محجوب واقفا ، لا يفهم .
يوشك ان يشكرهم . يأتي الصوت من داخل العربية :

- اصعد .

ينظر اليهم بحيرة . تسأل : لماذا يصعد ؟ يسالهم
منبها :

الحمراء حول عضدهم ، وباربياتهم مشدودة ، على
رؤوسهم ، باحكام الاطواق الحديدية . حدث نفسه :
اولئك هم حرس الليل . الكل ينظر اليهم برؤية : رجال
الجيش يترصدهم خائف ، ورجال الشرطة يحذر . يحس
هو ، كلما رآهم ، بشعور متوارث وممتد ، بالذنب ،
والخطأ المحتمل . الآن ، هو مشدود اليهم تماما ، وهم
وحدهم سبيله الى النجدة ، والخاتكة ، وخديجة .

جالسون هم ، في حمة الحلم الليلي المضيئة ، على
اربعين من خشب ، تمتدان بطول صندوق العربية .
تغطيها خيمة كالنفق الارضي ، مستطيلة ، بلا لون ،
تحملها اطواق حديدية ، متباعدة . مراقفهم على ركبهم ،
ظهورهم مضمية ، سواعدهم متشابكة الاكف ، عيونهم
الى الميدان ، تشرف عليه وتراقبه ، عبر الفتحة الخلفية
لصندوق العربية . يدرك أنهم يرونه ، ويعرفون حاجته
اليهم . يخشى ، في ذات اللحظة ، ان يكون زرار ردائه
مقطوعا ، او يارببه في وضع خليع ، او ياقته مفتوحة ،
او رداؤه غير مكوي . يحس كل شيء فيه بدمر .
يدافع الخوف من اللعين ، بهذا الخوف من حرس
الليل . يعني انه صار بين ايديهم ، بجوار فتحة الصندوق .
يراهم : أربعة . ولم يتكلم أحدهم . عيونهم فقط تركزت
عليه . يجهد ليسيتر على لثامه ، واضطرابه ، بصعوبة .
يقول لهم ، كشخص واحد ، لاهتا :

- مساء الخير يا دفعه .

تجيبه هزة رؤوس الشخص الواحد ، بايماء
مرسومة ، ومدبرة . ترد اليه مساهه . يقول :

- هناك لصان . بتريسان بي . يريدان نقودي .

يرنون اليه ، بلا اكتراث . يضيف :

- هناك . في هذا الشارع . قرب ميدان باب

الحديد .

ما يزالون يرنونه اليه بغير اكتراث . يصرخ
مستنجدا :

- انا في اجازة قصيرة ، وزوجتي غاضبة في
الخاتكة . اولادي صفار . ضائعون بدونها . انفصل
احد الرؤوس عن المشهد . ونفرت اصبع زجاج الكوة .
يطل وجه السائق من خلفها ولا بد . قايلد تشير اليه
بأصابع مضمومة ، ان ينتظر قليلا ، ثم ثاني اليد بحركة ،
يفهم منها ، ان على السائق ان يلحق بهم ، بعد ذلك ،
بعد قليل .

يتواثبون من العربية تباعا . يلبون صوت نغير لا
يسمع . يحيطون به . يبدؤون معه في عدو خفيف الوطء ،
متلاحق الخطا . يخطر بباله ان يضحك فجأة . فالرجال
الكبار يتقافزون كالاطفال . يلعبون لعبة صغيرة . عند
الشارع ، ينقسمون قسمين . يتقافز كل قسم ، تحت
البواكي ، على الجانبين ، يجد نفسه يسير في عرض
الشارع ، وهم يستحثون خطوه بين لحظة واخرى ،
باصوات هامسة ، كالغحيح ، يوشك منها ان يجري عائدا

— والقطار ؟ سيفوتني القطار
يجيبه ذات الصوت :

— ليس هذا شأننا . اصعد .
لا يملك الا ان يقول :

— طيب

يقول الحارس :

— سنوصلك في النهاية . . الى الخانكة

الخانكة ؟ كيف عرفوا انه في طريقه اليها . يدب في
روحها خاطر مرعب : لعله يحلم . تسري رعدة مرعشة
في جلده كله . يحس بالردة في قروة رأسه . قال له
جده : ان كان ذراعك شرطيا فاطلمه . امرك حقك ، ولا
تلجأ الى محكمة . يجد نفسه راكبا معهم ، كالخدر ،
والسير . يجلس ، بمقابلة ، الرجل ذو الجلباب الابيض .

تندقع العربية بهم عبر الشارع ، فميدان المحطة ،
فلشارع الطويل جدا ، الفارق في الضوء ، والمؤدي الى
الصحناء ، والخلاء . يصبح بهم الرجل ذو الجلباب
الابيض :

— سندهبون الى البوليس ؟

لم يجبه احد . يفكر محجوب انهم لابد ذاهبون به
الى البوليس ، فذلك هو اختصاصه . يفكر في الاتهام الذي
سيطلب منه توجيهه الى الرجل . لا يجد في رأسه اتهاما
محددا . يؤكد لنفسه ، انه لابد ان هناك اتهاما ما ، والا
ما جاء معه حرس الليل . يعود الرجل ذو الجلباب الابيض
يقول :

— لكن . ما تهمني ؟

لم يجبه احد . فيضيف مهونا الامر كله :

— لانني سهران ، الى الان ؟

لم يجبه احد . فيقول مبررا :

— الكل يسهر . انظروا . .

يضيف بعد لحظة :

— السيارات الخاصة ما تزال تجري بالناس .

وضحك . واضاف :

— ها هي سيارة تسوقها امرأة . لماذا لا تسألونها :

اين كانت ؟ واين هي ذاهبة ؟

لم يجبه احد ، ولم يضحك معه احد . يعلق الرجل

ثانية :

— لانني اسهر ، بدون سيارة خاصة ؟

لم يجبه احد . فعاد يسأل :

— اريحوني . ما تهمني ؟

لم يجبه احد . فصرخ :

— اخبروني تهمني . سوف اريحكم بصمتي . اقبل

منكم حتى الموت نفسه . اعرف فقط : لماذا اموت ؟

تسقط صرخته في قاع الصمت ، وظلمة الليل .

تضيع بين اصوات المجلات ، وتحت اقدام المائدين السي
بيوتهم ، قرب الفجر ، ومع اشعة الضوء المساطع البدد .
حين يتلاشى أثرها ، يقول له الحارس الشرس ، دون ان
يلتفت نحوه :

— اخرس .

لكن الرجل ذا الجلباب الابيض لم يخرس . صاد
يصيح :

— ما تهمني ؟ انا لم افعل شيئا . لم اتو شرا ، لم
اسرق ، ولم اقتل .

شيء ما ، ينتفض في اعماق محجوب ، فيرجه رجاء .
يفكر انه يحلم ، وان عليه ان يخرج فوراً من لعبة الحلم
هذه . يجهد فلا يستطيع . يبدو كل شيء كالكابوس .
الحرس ، والعربة ، والليل ، والرجل ذو الجلباب الابيض ،
والرئيات المعتمة ، تترى بكنل المباني ، والاشجار ،
وومضات المصابيح ، التي سرعان ما تفوق تباعا في الظلمة .
يفكر ان الرجل ذا الجلباب الابيض ليس حلما ، وانه الان
يمكر به ، ويحرس الليل . يدعي البراءة . الشيء الذي
ينتفض في قلب محجوب الان . يوجهه حتى الالم والفزع .
يحي ما ينبض في داخله : الرجل ذو الجلباب الابيض لم
يكن ينوي به شرا . لكن : لماذا تشاجر ؟ ولماذا فر صاحبه ؟
ولم يصرخ الان بكل هذه الحدة ؟ يفكر : البريء يصرخ ،
والمتهم يصرخ . الدفاع يصرخ ، والاتهام يصرخ . والجمهور
وحده ، يلتزم الصمت . كحرس الليل ، والغضاة ايضا
يلتزمون الصمت ، الا من صوت المطرقة ، حين يحتاج
الاتهام الى حماية ، من صوت الرجل ذي الجلباب الابيض ،
والدفاع عنه يصيح احد الحرس ، بالرجل ذي الجلباب
الابيض ، بعد طول احتجاج :

— اخرس .

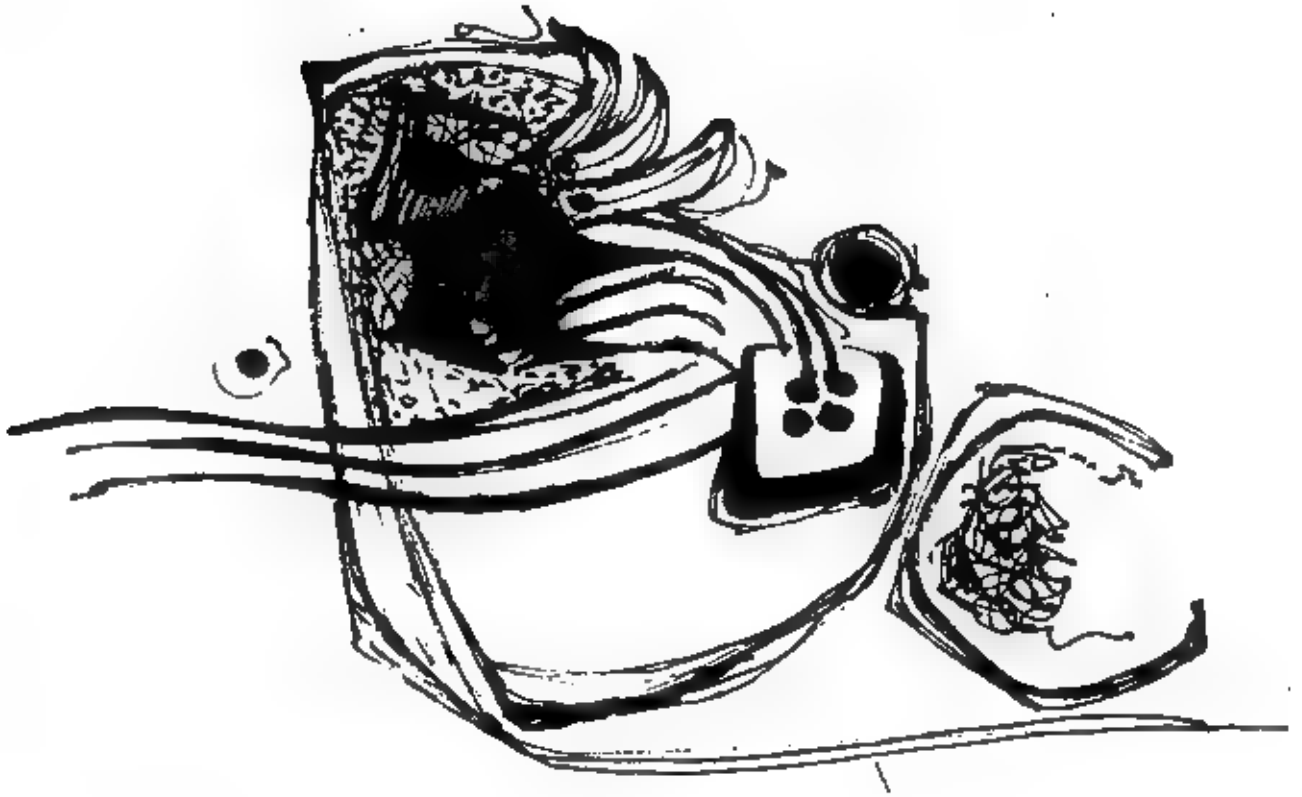
بل تمتد يده وتصغفه ، كأنه يخرس ذلك الحديث
السري الآخر الذي يعود في قلب الرجل ، يتأوه الرجل
لعتف الصغمة ، ويش . يحس محجوب بدم الرجل يسيل
على ذقنه . لا يراه . لكنه يحس به ، وهو يرى يده تمسح
فمه . يشعر محجوب ان عليه ان يتكلم ، وان لا يبدو ليثا
في كلامه مع الرجل ذي الجلباب الابيض . يقول له متهم ،
كأنه يماثيه :

— تقطع الطريق مع صاحبك على المارة ؟

برغم الصغمة ، والدم ، يضحك الرجل ، ويهتف
ساخرا :

— انا ؟ نحن الذين نقطع الطريق ؟ وماذا تفعلون انتم
الان ؟

يثور حارس الليل الشرس الذي صغفه . يطوح بيده
الى صدره . يشدها متقلصة ، ثم يدفعها كالتفدفة الى
وجه الرجل ، فتستقر ظهر كفه على وجهه . يرتطم ثقل
الضربة على الانف . ينهض الرجل ليمسك به متوجها .



يتوجه الرجل بوجهه الى محبوب ، مفحوماً بالنشيج
 ما يزال ، كانه يقول له : انه سببه البلية . ويقول :
 - انا ؟ هل تعرضت لك يا شاويش باذى ؟
 - سكنت محبوب لحظة . يقول :
 - اذن . لم كنتما تتحدثان ، وتشيران نحوي ؟
 - يصرخ الرجل متعجباً :
 - ما الذي حدث هذه الليلة ؟ هل وقعت بين مجانين ؟
 - مجانين ! .. تصفع محبوب الكلمة . يخجل من
 نفسه . يفكر : « اثنان يتحدثان » . يعي انه مسطول .
 مسطول ما يزال . « ما الجريمة اذن ، في ان يتحدث
 اثنان ؟ وان يشير احدهما بيده الى الآخر ، او الى اي
 احد ؟ » . يفكر : « لكن ذلك يحدث في الليل . اللئنة
 الم بجدا مكانا آخر ، لهذا الحديث ؟ » يصرخ في الرجل ،
 داغماً خجله من نفسه ، عن نفسه ، وخرجه مع حرس
 الليل :
 - كنتما تشيران نحوي .
 - تسع عينا الرجل ذي الجلباب الابيض . يتصارع في
 قفه صوت البكاء ، صوت الضحك ، الرجاء والسباب .
 يقول :
 - نحن ؟ انا لم ارك الا في هذه العربة !
 - يصبح به حارس الليل الشرس :

لكن الحارسين يشلان يديه ، والعربة تهتز بهم . يصرخ
 الرجل ذو الجلباب الابيض مستنجداً بالمارة ، والنيام .
 لكن العربة تظل تندفع بالجميع ، والنيام لم يستيقظوا ،
 والمارة لم يكتثروا . ربما لان الامر كله يحدث في عربق رمادية
 اللون . يقول الرجل في النهاية :
 - فلنذهب الى البوليس .
 - يصود يتوسل :
 - اذهبوا بي الى البوليس .
 - يعييه حارس الليل الشرس :
 - لمننا تحت امرك ، اوامر البوليس . سنذهب
 بك حيث نحب .
 يعي الرجل ذو الجلباب الابيض ، يعي محبوب معه ،
 ان امراً غريباً ، ومرعباً ، سوف يحدث . يتفجر الرجل
 بسب وبلعن . يتلقى ، مقهور اليدين ، ضربات متلاحقة
 على وجهه . يكف الرجل عن السباب واللعن ، وينشج .
 يسأله محبوب ، خائفاً ان ياتي عليه الدور مثله :
 - لم كنت تقف اذن مع صاحبك ؟
 - ينظر اليه احد الحرس ، مستنكراً سؤاله ، وضعفه .
 لكن الحارس الشرس يقول للرجل :
 - اجب . تكلم . لماذا كنت تقف مع صاحبك ؟ لماذا
 تعرض لواحد منا في الطريق ، بعد منتصف الليل ؟

يقول لمحبوب بقسوة ، مؤكداً ، كأنه يعني ذلك الآن
- تكلم في الموضوع
يقول الرجل له ، دون أن يلتفت إليه :
- لم أخرج عن الموضوع
قسط :

- أنت السبب إذن !

ثم يسأله :

- . . أليست لك زوجة ؟

بصفحه الحارس عندئذ . بعد محجوب يده ليرحم
الرجل من الحارس ، فيصيح به الحارس سائخاً :
- ضمت ؟ أنه يتحدث من زوجتك !

يحار محجوب : ماذا يصنع . يلوذ بالصمت . ينقله
الرجل ذي الجلباب الأبيض ، أي غضب . يعني محجوب في
- لك زوجة ؟ ولك أولاد ؟ اليس كذلك ؟
لا ينتظر جوابه ، يضيف :

- أنا أيضاً ، لي زوجة ، ولي أولاد ، وكنت . .

يصيح به الحارس الليلي الشرس :

- لا ياشيخ . خش علينا خش . ما دامت لك امرأة ،
وعيال ، لم لا تحاسب عليهم ، ترقد عليهم ، مثل الدجاجة ؟ !

يضحك الحارس . لا يضحك محجوب . لا يبدو على
الرجل ذي الجلباب الأبيض ، أري غضب . يعني محجوب في
تلك اللحظة ما حدث . يوشك أن ينسجه بيديه وعقله ،
مرة أخرى ، حين يقول الرجل :

- وأين هي ؟ كنت أريدها لأجل المال .

يشهد محجوب . مع التنهيدة ، يصمد صوته : أخ .
يسأله محجوب :

- والرجل الآخر ، الذي كان معك ؟

يجيب الرجل :

- هو آخر زوجتي . كنت اتفاهم معه ، وهو رآكب
رأسه ، لكي تعود زوجتي الفاضلة إلى البيت .
يخرس محجوب ، ويظل الحراس صامتين . لا
ينظرون إلى الرجل ذي الجلباب الأبيض . ينظرون فقط
إلى محجوب . يشعرون بعيونهم ساخرة ، مفروزة في
وجهه نظراتهم . يقتلونه الآن متاً وذلاً . لا يصابون ، أو
يلومون ، أو يتخلون عنه . يصيح أحد الحراس :

- لعبة أخرى . تلعب بنا . اطمئن . لا يخيل علينا
الكذب . خصوصاً الكذب المكشوف ، مثل كذبتك هذه .

يقسم الرجل ذو الجلباب الأبيض ، أن ذلك هو ما
حدث . يفكر محجوب أن الرجل لا يكذب . هو الآخر كان
في طريقه ليأتي بزوجه من بيت الأهل . يقول الحارس
للرجل :

- ومن يريد أن يصالح زوجته ، هل يقف مع أخيه ،
الزعموم في الشارع ؟

تتوالى أصوات الحراس الأربعة ، متلاحقة ، وملجمة :
- لم لم تذهب إليها في البيت إذن ؟
- لم لا تقابل أخاها في بيته ، وليس في الشارع ،
وبعد منتصف الليل ؟

- اسمع . أنت كذاب .

- ولمن .

- اسمع : لماذا فر صاحبك إذن ؟

- لماذا تشاجرتما معنا ، حين أمكننا بكم ؟

- تقاومان الحكومة ؟

يصمت الرجل ذو الجلباب الأبيض طويلاً ، بعد أن
انجباب حصار الأسئلة ، وتوقف الرجم ، ثم يأخذ يضحك ،
مقهوراً ، بصوت مفحوم بالبكاء ، يضرب كفا بكف ، يفكر
محجوب أنه يصدقه ، وأنه ليس بوسع أحد أن يجيب
على هذه الأسئلة . يعرف محجوب كثيراً من العايبا ، مع
الساكن الذين تحت يده . يمارسها أحياناً معهم . يفعلها
الضباط معه كلما غضبوا عليه . هو الآخر كان في طريقه
ليعود بزوجه . كان بوسع أي من الحرس ، أو البوليس ،
أن يوقفه ، وهو ذاهب الليلة ، وبتهمة بجريمة ، حدثت في
حي آخر ، بمثل هذه الطريقة ، أن يوقفه وهو عائد
مع زوجته من الخانكة ، ويقول له : أثبت لنا أنها زوجتك .
يصرخ في ذات نفسه : اللعنة على كل شيء . يسمع الرجل
ذا الجلباب الأبيض ، يردد من بين أسنانه بغضب :

- كلاب . كلاب .

ثم يعاود البكاء مجتهداً . يود محجوب أن يخلصه
من المأزق ، والليل ، والعربة ، وهؤلاء الحرس . يقول
لحرس الليل :

- فلنتركه . انني . انني اسامحه

يضحك حرس الليل ، ولم يتقطع الرجل من نحيبه .
يصيح أحد الحرس بمحجوب متندراً :

- أخرس

يضيف ثان :

- العبتنا بسببك ، ثم تأتي ، وتضعف كالمرأة .

يضيف الحارس الليلي الشرس :

- مبنا . ولا بد من عقابه ، على ما فعل بك ، وبنا .

يحس بهم محجوب ، في غاية البهجة ، والانفعال .

يفكر أنهم وجدوا عملاً ما هذه الليلة . يلوذ بالصمت .
ينفجر الرجل ذو الجلباب الأبيض ثانية :

- كلاب . كلاب .

يصيح به محجوب مشفقاً :

- لا تفل ذلك . لا تفل ذلك .

يشعر أنهم بسبب سبابه ، سينتقمون منه انتقاماً
مروعاً . يتضاحكون في وجه الرجل ذي الجلباب الأبيض ،
في وجه محجوب . يوشك محجوب . لخوفه ، وقهره ،

ان يضحك لهم بدورهم ، يتشائل بالنظر خارج العربة .
رائحة الصحراء ، وندى الليل ، وبرودة الهواء ، تزكم .
اختفت اصواء المصابيح ، وانطفأ كل امل . الصحراء ممتدة
لا تزال . والليل ، كالبحر في الليل الصيفي ، ثقيل ،
وراكذ ، ورطب . يلتفت الرجل ذو الجلباب الابيض الى
الحرس . يصرخ ، وهو ينظر بفزع الى الصحراء ، عبر
الفتحة الخلفية للعربة :

— اين تذهبون بي ؟

يضحك حرس الليل . يقول احدهم ساخرا :

— متأكد لك محاكمة عسكرية .

يصيح الرجل ذو الجلباب الابيض ، بفزع هستيري :

— لي انا ؟ ياله من شرف ؟

يضيف محتجا :

— لكنني لست جنديا

يقول حارس :

— اعتزمت الاعتداء على جندي ، وقاومتنا .

يصرخ الرجل متوسلا :

— لم اعترم شيئا . ولم اقاوم . لم اركم في الظللام .

صدقوني .

لا يسمع سوى الصمت . يتفجر محتجا :

— اذن .. لماذا ؟ .. لماذا اذن ؟ .. لماذا ؟

وتنزلق منه الكلمة بانفعال :

— هل ارتكبت جريمةكم ؟

الكلمة التي انزلت برغمه ، جعلته لا يسيطر بعد
على لسانه . جعلت الحارس يسأله بحقد مستفز وماكر :

— وما جريمتنا ؟

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، بثبات ، كالمنوم :

— هذا الخيط من الشارع ؟

يسأله الحارس الليلي الشرس ، بذات اللهجة ، من

بين استائه :

— وماذا ايضا ؟

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، برقة :

— اسمع ، لماذا تحاربونني ؟ لست عدوا .

يتعتم ، وتسمع الكتمة :

— لو كنت عدوا ، مسلحا ، لما فكرتم في خطفي !

وجا محجوب ان لا يكون احد سمعه . يصفمه

الحارس الليلي الشرس ، صائحا :

— اخرس ياكلب

للغور ، تنوقف العربة محتجة ، كأن الموقف قد اعد
سلفا ، لهذه اللحظة ، والسائق كان يسمع ، والعربة

الرمادية اللون ترتجف بالذعر ، فتنتفض متوقفة ، دفعة واحدة .

يسرع حارسان بالهبوط من فتحة العربة . يهتف

الحارس الشرس بالرجل ذي الجلباب الابيض ، وهو

يدفعه :

— انزل .

ينزل الرجل بجلبابه الابيض ، يرفع جلبابه وهو ينزل

درج العربة . يقفز دفعة واحدة ، دون ان يكمل هبوط
الدرج ، ويجري مختفيا في الليل ، والصحراء . يجري
خلفه الحارسان . يزوغ بين الرمال . تتكشف الرمال
الان في ضوء الفجر الكاذب . تسوخ قدما الرجل ذي الجلباب
الابيض ، في الرمال الهشة . تثقل خطاه ، ويبطئ عده .
يمسك به الحارسان . يمدان به وهما يضربانه ، وهو
مستسلم . حين يتوقف به الحارسان ، عند العربة يصيح
مزعزا :

— ماذا ستفعلون بي ؟

يلتفت الى الشاويش متوسلا :

— قل لهم يا شاويش ، انني لم افعل شيئا .

يصيح به الحارس الليلي الشرس :

— اخرس ياكلب

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، بانتحار
مؤكد :

— انا . انتم الكلاب . كلاب . كلاب

يسمرون به مبتعدين بين الرمال ، الى سفح الجبل .

يخاف محجوب ، ان يتخلف عنهم ، فيتهم . ان يعتمد

عن الرجل ذي الجلباب الابيض ، فيضيع بينهم . يتبعهم .

يتوقفون . يقول الحارس الليلي الشرس :

— انركوه

يجيب حارس :

— سيهرب

يتضاحك الحارس الليلي الشرس بلذة . يفهمها

الحارس الآخرون ، فيبتسمون . يتركون الرجل ذا

الجلباب الابيض ليذهب . لكنه يتوسل اليهم :

— اين اذهب ؟ لا تركوني في الصحراء . اولادي في

البيت .

يدفعه الحارس الليلي الشرس امامه . يقول باقناع

ودود :

— اذهب اليهم ، واسرع . هذه هي فرصتك

يتطلع الرجل ذو الجلباب الابيض ، حوكة ، بحذر

وشك ، يحدق في وجوههم ، واحدا واحدا ، يتوقف عند

وجه محجوب . ضوء الفجر الكاذب لا يكفي ، ليرى احدهما ،

بوضوح ، وجه الآخر . يقول له الرجل ذو الجلباب الابيض :

— هل اذهب ؟

يلتفت محجوب الى الحارس الشرس ، ليطمئن

على الرجل . وجه الحارس يبتسم . ببراءة يقول الحارس :

— نعم . دعه يذهب . لقد عفونا عنه .

يلتفت الرجل ذو الجلباب الابيض لمحجوب ، يعود

يسأله :

— قل انت : هل اذهب ؟

يفكر محجوب لحظة . يتردد لحظة . لان الحارس

يبتسم . لان الحارس تكلم ببراءة . ماذا يجدي ان يبقى .

لن ينجو . ان يذهب . لن يفلت . يقول محجوب للرجل

ذي الجلباب الابيض :

نعم . اذهب .

شيخ محجوب بوجهه عنه . يدرك الرجل ذو الجلباب الأبيض انه لن ينجو ، او يفلت . لا يندفع الرجل ذو الجلباب الأبيض عذبا . يعتمد فقط ببطء ، كمن فقد الامل واستسلم . يدبر محجوب وجهه نحوه . واجبا ان يعود ، عسى ان يفلت . يراه يعتمد ببطء . اقدامه ثقيلة ، على الرمال الدقيقة ، الهشة ، يود ان يصبح به ليعدو ، لينبطع على وجهه ، ويحذف . يرى الحارس فجأة ، يخرج مسدسه ، ويصوب بسرعة . يوشك محجوب ان يلقي بنفسه على اليد ، ان يصبح به منبها للموت . يتراءى له البيت ، والاولاد ، وخديجة ، ونور الشمس ، وضوء القمر ، وملك الموت . يدبر وجهه ، منكشأ على نفسه . بعينه غير المنظورة ، يرى يد الحارس ، ثابتة ، لا ترتعش . اصبعه يضغط . تدوي الرصاصة في فضاء الليل ، وصمت الصحراء . يردد الجبل صدى الطلقة . يسمع محجوب الصرخة الهائلة ، تمانق بصداها صدى الموت . يلتفت نحو الرجل ذي الجلباب الأبيض . يراه يتكفى على وجهه كالصخرة ، كان أصابته في الرأس ، او القلب . تلوي لحظة ، ثم همد . لم يش الفبار ، ولم تسقط نجمة الفجر ، هاربة في الفراغ . ولم يختر الجبل صمقا . كما في الافلام ، يرى محجوب الحارس الشرس ، ينفخ ببرود أصم الوجه ، فوهة مسدسه . يرين الصمت ، على الجبل ، والصحراء ، وحرس الليل ، والفجر الكاذب الذي يتلاشى . يتحرك الحارس في صمت مبتعد عن الرجل ذي الجلباب الأبيض ، عائدتين الى العربة الرمادية اللون ، قبل ان يمي أن السائق معهم ، يرى السائق ينظر اليه بريية . والحارس الشرس ينظر اليه بريية ، والكل ينظر اليه بريية . يفوس قلبه بين أضلاعه . يشعر انه كالغار ، بين عيني قط . الحارس الشرس يسأله عن العربة الرمادية اللون :

هل رايت شيئا ؟

يبلغ محجوب ريقه ، يقول لغوره : متعلقا بالخيط الملقى اليه :

لا . لم ار شيئا .

الحارس الشرس يعود يسأله :

هل سمعت شيئا ؟

محجوب يقول لغوره مؤكدا :

لا . لم اسمع شيئا .

الحارس الشرس يعود يسأله :

هل قلت شيئا ؟

محجوب يقول لغوره :

لا . لم أقل شيئا .

الحارس الشرس يسأله :

وانا ؟

محجوب يقول لغوره :

انت لم تقل شيئا

محجوب تغمزه نوبة اخلاص مستفينة ، مؤكدة . يصرخ دافعا كل شر :

نحن لم نقل شيئا . لم نر شيئا . لم نسمع شيئا . لم يحدث شيء . اي شيء . لا شيء ابدا . لا شيء . لا شيء .

الحارس الشرس يتسم . يضع يده على كتفه ، يقول :

انت منا .

ويصعد العربة . يظل محجوب واقفا امام درج العربة ، والكل يصعد . يدور موتور العربة . يطل وجهه الحارس الشرس ، يقول له :

اصعد

لا يصعد . بهم ان يصعد . لا يصعد . يسأله الحارس :

الا تريد ان تصعد ؟

يهز محجوب رأسه . يقول برضا بالغ :

لا .

يامره الحارس الشرس :

طيب . اضحك

يضحك محجوب . ضحكه بيكي . يقول له الحارس الشرس :

طيب . امسح دموعك . كن رجلا

محجوب يمسح خديه . محجوب يقول له الحارس الشرس :

ستوصلك الى الخاتكة . قلنا لك ذلك من قبل .

يجيب محجوب

اعرف . ستوصلونني الى الخاتكة . اعرف . قلتم ذلك .

الحارس الشرس يقول :

طيب . انت حر .

ويصيح بالسائق :

اطلعه

تنتفض العربة . تسير مبتعدة . يظل محجوب مزروعا في مكانه . يتذكر الرجل ذا الجلباب الأبيض . يحس ان الارض تتحرك به الى الخلف ، نحو الرجل ذي الجلباب الأبيض . يشعر ان الارض تتحرك به الى الامام ، نحو العربة الرمادية اللون . تصدمه العربة . يسقط منسحقا . يتذكر انه في البيت ، يلبس جلبابا ابيض .

(القاهرة)

سليمان شيخي

« زائد » يساوي «

اسماعيل فهد اسماعيل

١
الحديث

اكره ان افترس .
دبق التراب والعرق يلصق ثيابه بجسده .
- ما بك ؟
كانت زوجته قد اقتربت منه وسائه . فاجابها :
- تعب .
لم تعقب بشيء .
لا تكثري !
ابتعدت ، لتقرب وهي تحمل صوان الطعام ،
وضعت بينهما .
عادة يتوجه الى الطعام بنهم ، ويظل يحدثها - في
الثناء الاكل - عن اخبار يومه .
اكره ان اكل .
يدها في الاناء ، وعيناها في وجهه .
- انت لا تأكل !

● ●
خطوة الى الوراء . خطوة اعتباطية ، وحدث ما ...
يعمل كناسا في المصنع القريب . ساعات دوامه
تمتد ما بين الساعة صباحا والثانية ظهرا .
- متى تقبلي الزائرب ؟
-
وفي المساء يبيع الفاكهة مستعينا بعربة يد .
- كيف حال البيع اليوم ؟
- الناس يفضلون الشراء من الحوانيت .
حانت منه التفاتة الى العربة .

يلقي ظهره الى الجدار .
كيف حدث هذا ؟
اللماب في فيه بطعم مر .
حركة عشوائية صغيرة ...
يفرد ساقيه . يجمعهما .
مجرد حركة صغيرة !!
منذ ان غادر المصنع ، وقبل ان يغادر ، وهو يعيش
حالة ذهول .
الكنسة هي السبب !
يعمل . يتكلم . يمشي وهو اشبه بنائم .
لولا ذراع الكنسة !
ومنذ ان دخل البيت لم يبادل زوجته كلمة . هي
تتواجد هنا وهناك . صوت اصطدام اواني الطعام
ببعضها ...
لا تكثري !
خاصة وان الحادثة اكبر من ان يتوعبها . اكبر
من كل السنوات التي خدمها ، والتي سيخدمها .
لكن العمال ...
ننظف الاشياء المحيطة به على سطح وعيه .
● ●
عادة يفتسل بالماء فقط ، ثم يجالس زوجته على طعام
النفاء .

قطع من الزجاج المهشم تتناثر على الأرض .

ثم ألم التفت ؟

تماس كهربائي . شرارة ساطعة .

أنا ...

المفاجأة تكاد تعطل حواسه .

ستتوقف !!

دخان موضعي . انقطاع التيار .

ماذا فعلت ؟

تباطات حركة الآلات .

أنا غبي !!

تباطات .

خربت المصنع !!

تباطات .

ما العمل ؟ ... ستتوقف !!

توقفت .

الذراع هي ..

وعم المكان هدوء شامل ، عدا صوت المروحة التي بدأت تتباطأ بدورها .

من مكان ما خلف الآلات ارتفع صوت أحد العمال مشوبا بانزعاج :

ماذا حدث ؟

... ..

توافد العمال الى حيث الزجاج المتناثر . تامل أحدهم بدهشة رافضة :

من كسر جهاز المراقبة ؟

... ..

تطلع العمال الاربعة الى بعضهم ، ثم انصبت حيونهم على الكناس . الدماء تفيض من وجهه . شفتاه ترتعشان تهممان :

لا .. لا أدري كيف .. كيف ...

« أنت كسرتة ؟ ! »

... ..

عيناه هما اللتان تطرفان فقط .

وتسببت في ...

كف العامل عن الكلام . سادت نواني صمت . قال الكناس بعدها بتعنت خافتة :

ذراع الكنسة هي .. هي .

قال أحدهم :

أتدري بكم هذا الجهاز ؟

وعقب آخر :

ستشتغل عشر سنين لحساب صاحب المصنع

قبل ان توقف لتسديد ثمنه !

بينما قال الذي يكبرهم سنا بلهجة الشخص المسئول عن الاشراف على سير العمل :

والاهم من هذا كله ان الآلة ستتوقف عن الانتاج

أكره ان أبيع .

العربة تقف غير بعيدة عن الباب . وصوت زوجته يصله للمرة الثانية :

أنت لا تأكل ! .. ما بك ؟

سؤالها الملحاح :

ما بك ؟

أثار في داخله موجة حزن فياضة . تصاعدت لتجسد في عينيه ، والحاحها الآخر :

ماذا حدث لك ؟

أثار أحاسيسا آخر موازيا للاول . تصاعد - أيضا - ليتجسد في عينيه . شعر برغبة قوية للتلايمانق زوجته وحدها . ما كانت في متناول ذراعه . صوان الطعام يملأ المسافة بينهما . تقلصت أصابع يده بحركة عصبية وتمتم :

بسبب الحادثة .

٢

الحادثة

دوي الآلات يطغى على كل شيء ، ومن أجل ان تكلم الزميل الذي الى جانبك عليك ان تصرخ من قعر حنجرتك العمال الاربعة يتحركون بين مقابض الآلات حركات سريعة منتظمة ، بينما كان الكناس يعمل على تنظيف الأرض ، مستعينا بمكنسة ذات ذراع طويلة ، وهو منكس الرأس ، منشغل من كل ما حوله ، ومنسجم مع عمله تمام الانسجام .

لواني وفقت لبيع التفاح المتبقي في العربة من الامس لاستطلعت ...

وعندما أصبح تحت المروحة توقف عن التنظيف . استند الى ذراع الكنسة . رفع وجهه الى أعلى . المروحة تدور بسرعة . استقبل الهواء وعلى قمه طيف ابتسامة .

التفاح فاكهة طيبة .

أخرج مندبلا من جيبه . انحسر بينه وبين الآلة القريبة أحد العمال ، فتزحزح عن مكانه دون ان يبادل العامل كلمة . مسح العرق عن وجهه . خفيفة الوزن ، ولا تفسد بسرعة . أعاد المندبل الى جيبه .

وأنا ان لم أوفق لبيع كل الكمية التي لدي ... أمسك ذراع الكنسة من وسطها . رجع خطوة الى الوراء من أجل ان يجمع التراب المتراكم على الأرض .

ما هذا ؟

صرخة فرجة افلكت من فمه .

ما الذي حدث ؟

الذراع تصدم شيئا ما بقوة . الكنسة تهتز في يده . صوت خافت وسط دوي الآلات . كيف لم ...

العمالان الاخران بعضهما وهما يارعان للتنفيذ .
الكناس يراقبهم في « انشدها » . احس بالكنسة ثقيلة
جدا على يده .
ها قد انتهيت .

التيار الكهربائي يعود ثانية . الآلات تبدأ تدور في
بطء بادىء الامر ، ثم تأخذ تتسارع . تتسارع . لتنتظم
بعد ثوان . تطلع الكناس الى الآلة المكسورة . صمتها
يتعالى في صرخة صاحب المصنع :

« - لماذا توقفت هذه الآلة ؟ ! »

انتابته رعشة قوية .

« - من كسرها ؟ ! »

لكن المروحة - كذلك - بدأت تدور في بطء ورتيب
أخذ بالتسارع من أجل ان تنتظم مع حركة الآلات .
« - أنت الذي ... »

تلقت حوله . صاحب المصنع لم يأت بعد ، بينما
كان أحد العمال يقترب منه وهو يصرخ :

« - لماذا تقف هكذا ؟ ! »

صرخ العامل يكاد يضيع وسط صخب الآلات ،
وعلى الرغم فهو يعاود بأعلى :

« - أتم عملك ! »

.....

ارتفعت أصابعه من على ذراع الكنسة . سقطت
على الأرض . سارع للانحناء عليها . التفتها . العامل
يبتعد ، والكنسة لا تريد ان تتحرك على الأرض بيسر .
يدي ترتجف !!

احس بدفء رطب داخل عينيه .

لماذا انكسرت ؟ !

وهذا التراب اللعين يرفض أن يتجمع على بعضه
بسهولة .

جسدي كله يرتجف !!

والعرق بدأ يتصبب من وجهه غزيراً .

لو اني التفت الى الوراء !

توقف عن العمل . اخرج المندبل من جيبه .

هذه التراجع طويلة أكثر من ...

ولعله انفق وقتاً طويلاً في ازالة العرق من وجهه
لأن يدا ما وضعت على كتفه . استدار . العامل الذي
صرخ به قبل قليل يتطلع اليه - الآن - وعلى فميه
ابتسامة مشبعة . ثم ذابت الابتسامة مع صرخة :

لماذا تنكئ في هذا المكان ؟ !

.....

انتقلت عيناه من وجه العامل الى واجهة الجهاز
المكسور . لكن العامل دفعه عن مكانه بلطف لئلا يتبعده به
وهو يصرخ داخل أذنه بأعلى صوته :

« - أنت لم تكسر الجهاز . »

لعين اصلاح الجهاز !

نتمتع الرابع في حيرة :

« وما العمل الآن ؟ ! »

عيون الكناس - حائرة - تطوف على وجوههم .

« الذراع هي ... الذراع ... »

عاد الذي يكبرهم سناً يقول وهو يلقي نظرة خاطفة
على ساعته :

« صاحب المصنع سيصل بعد نصف ساعة ! »

وقال آخر وعلى فمه ابتسامة باهتة وهو يشير
الى الكناس :

« وستدفع أنت الثمن ! »

لم ينبس الكناس بحرف . خيل اليه انه بدأ يسمع
خطوات صاحب المصنع ...

« - لماذا توقفت الآلات ؟ ! »

« - ... »

« - من الذي ... »

« - ... »

« - تعال يا كناس ! .. يا .. »

لكن العامل الذي كان قد تساءل في حيرة :

« - ما العمل الآن ؟ ! »

اعاده بينهم عندما تساءل بلهجة فيها طرح جدي لا
يخلو من توجيه أمر :

« وما العمل الآن ؟ ! »

عاد العمال الاربعة يتطلعون الى بعضهم . اكبرهم
سناً يمد يده الى جيبه .

« المفروض بنا ... »

يخرج علبة سجائره . يشعل واحدة . يطرق
براسه مفكراً . صافاً الكناس تتناوبان حمل جسده .

سيصل صاحب المصنع !!

وينطلق زئيط الصمت المتوتر صوت الكبير مشيراً
الى قرار اتخذته :

« ساعيد ايضا التيار الكهربائي الى الآلات . »

.....

لا احد يرد عليه بشيء . يلقي بالسيجارة بين قدميه .
يسحقها .

« يجب ان نسرع ! »

يتوجه ناحية صندوق حديدي كبير مثبت على
الجدار البعيد ، ومن البعيد يجيء صوته :

« (أريد سلكاً !) »

طلبه لم يكن موجها لاي منهم . يسرع احدهم الى
باب جانبي .

« أين السلك ؟ ! »

« هاهو . »

وثالثة يجيء صوته من البعيد :

« الفصل الآلة المكسورة عن الدورة الكهربائية ! »

طلبه لم يكن موجها لشخص معين ، يصطدم

ذيل الشهوة في الصيدرة

بقلم . بيكاسو

ترجمة . جعفر صادق الخليلي

المشهد الاول

الفصل الاول

كبير القدم - كفى خداعا يا بصل . اننا متورون تماما الآن ، ومتعدون لكي نكشف لابنة العم بعض حقائق البيت . فليتنا أولا شرح جميع اسباب او نتائج اتحادنا الزناوي ، اذ لا يصح ان نخفي عن الفارس تجمد ملاسسه او الوحل على خدائه ، وان ازعجه ذلك .

مدور الساق - دقيقة ، انتظر دقيقة .

كبير القدم - لا ، لا ، لا تضيق انفاك .

الكعكة - حسنا ، حسنا ، اهذا ودعني اتكلم .

كبير القدم - لا بأس ، لا بأس .

الكليان - وح وح ، وح وح .

كبير القدم - كنت اريد ان اقول انه اذا كان علينا ان

نتفق على موضوع الاثاث وموقع

الفيل ، فلا بد أولا ان نتفق على ان

نزع عن (الصمت) بردته وان تلقيه

عاريا في الحساء - وبهذه المناسبة يدا

الحساء يبرد بسرعة هائلة .

الفعة السمينة - اود ان اقول شيئا .

الفعة النحيفة - انا ايضا ، انا ايضا .

الصمت - هل لك ان تخبرني !

البصل - لم يتقرر بعد انتخاب هذا البيت مكانا

للقيا ، ولا مكانا عاما للمقابلات الخاصة ،

فعلينا أولا ان نفحص ، وبالمجهر ،

الشعر الزغب في موضوع كهذا ما يزال

معلقا .

كبير القدم - كف عن هذا الاختباء البسار وراه

القضية التي تهمننا وتزعجنا كثيرا . ان

اختيار الشهود قد تم ، ولقد تم على

احسن وجه . سنحاول ان نقتطع

مما الشكل على الظل الذي تلقيه قائمة

صاحب الدار .

الصمت (يخلع ملاسسه) - اف ، ما أشد الحر !

ابنة العم - منذ قليل اخفت شيئا من الفجم على

النار ، ولكنها لم تشتعل ، ما ازعجها !

البصل - يجب تنظيف المدخنة لهذا ، انها تدخن .

ليست هذه المسرحية هراء كما قد يظن بها ، فما ترمز اليه واضح لكل اولئك المساكين الذين كتب عليهم ان يعيشوا في فرنسا تحت حكم الاحتلال الالمانى . ففيها يرسم لنا بيكاسو الوضع الفكري الذي كان عليه الشعب الفرنسي فيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، وقد كنت انا احد افراد هذا الشعب .

ان لكلمة « ذيل » Queue في العنوان الفرنسي للمسرحية معنى توافيقا مع الصف الطويل (الكيو) الذي كان يؤلفه الناس وهم بانتظار تسليم حصصهم من التموين . كان الوقوف في تلك الصفوف امرا مخيفيا اليما . كان الجميع في عذاب دائم من تورم اقدامهم . كان الجوع يتحكم في عقول الناس ويشدهم الى التفكير في الطعام ، حتى اننا كنا نلتذ بقراءة كتب الطبخ . كنا نتظر متلهفين وصول بعض الطعام كان يرسله في سلال اصدقاء من الريف (مشهد البيكنيك) . كانت الهموم والالام تعتمرننا عمرا . غير ان الحياة مضت قدما = العواهر يسمين في تجارتهن ، والمهرجون والممثلون يواصلون تادية ادوارهم ، والكتاب يكتبون . كنا نعيش على الامل . وكان هذا الامل يتجسد حقيقة كل شهر عندما كانت ايدينا تتشد على بطاقات اليانصيب ، آمليين ان نربح الجائزة الاولى . كان اليانصيب هو المورد الوحيد لفرنسا اثناء الحرب . كانت السجائر من الندرة بحيث لو اننا حصلنا على ثلاث منها كنا نقسمها الى قسمين لتصبح ست سجائر ، وهكذا الى غير ذلك .

« شخوص المسرحية »

- كبير القدم

- البصل

- الكعكة

- ابنة العم

- مدور الساق

- كليان

- الصمت

- الفعة النحيفة

- الفعة السمينة

- البستائر

مدور الساق - خير من ذلك بناء اخرى جديدة في السنة القادمة ، واحدة اجد شبابا ، تخلص بها من الجردان والجواسيس .

الككة - انا افضل التدفئة المركزية ، انها انظف .

الفعة النحيفة - اوه ، ما اشد ضجري !

الفعة السمينة - اخبرني ، ان معك اصحابا هنا !

مدور الساق - النوم ، النوم ! اتدرون كم الوقت الان ؟ انها الثانية والرابع .

(تتبدل الاضاءة الى نور قوي عاصف)

الستائر (وهي تهتز) - ما اعنفها من عاصفة ، يا له من

ليل ليل ! شديد حقا ، حالك السواد

كالخبر الهندي . ليل وبائي من الخرف

الصيني . ليل راعد في معدتي الوقحة

(تضحك وتفرقع كالالعب النارية) .

(موسيقى سان سائين - رقصة

الموت - يهطل مطر غزير على الارض .

تمرق عبر المشهد اشعة خادعة .)

سميتار

الفصل الثاني

المشهد الاول

(ممشي في فندق القذارة . امام

كل باب من ابواب الغرف تظهر

قدما نزيل الغرفة ، تغلويان الما .)

قدما الغرفة رقم ٢ - آخ ، قدماي التورمتان ، آخ

قدما الغرفة رقم ٣ - آخ ، قدماي التورمتان ،

آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٥ - آخ ، قدماي التورمتان ،

آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٤ - آخ ، قدماي التورمتان ،

آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٢ - آخ ، قدماي التورمتان ،

آخ قدماي ، آخ !

(نضاء الابواب الشفافة وتبدو

خلفها اشباح خمسة قروود

مرقص وهي تاكل الجزر . ظلام

دامس .)

المشهد الثاني

(نفس المنظر . يدخل رجلان

يلبسان قلنسوتين من قلانس

الكوكلاكس كلان ، يحملان حوضا

كبيرا مملوا برغوة الصابون ،

فيضعانه امام الابواب في الممشى .

بعد فترة قصيرة من موسيقى

توسكا ، تظهر من الحوض

رؤوس ، كبير القدم ، البصل ،

الككة ، ابنة العم ، مدور

الساق ، الطين ، الصمت ،

الفعة النحيفة ، الفعة السمينة :

(الستائر .)

- ها نحن ، بعد ان غسلنا ، وشنظفنا ،

ووتظفنا احسن تنظيف ، غدونا مرايا

انفسنا ، وعلى اتم اعتماد للقيام غدا

وغدا وغدا بنفس الدور .

كبير القدم - نعم اري ، اري !

مدور الساق - نعم ، اراك ، اراك ، اينها الفاجرة

الصفيرة .

كبير القدم (يخاطب الككة) - سافاك متناسقتان ،

وسررتك جميلة التكوين . وخصرك

نحيل ، ونهداك رائعان ، وقوسسا

حاجبيك يثيران الجنون ، وفمك باقة

ورد . شفتاك اريكة ، وتكور بطنك

مقعد مريح في مقصورة ملاعب (ليمي)

لشاهدة مصارعة الثيران . عجزك طبق

من الفول المطبوخ ، وذراعاك حساء

من زعانف سمك القرش . و . . ماذا

نسميه ؟ عش السنونو ، ما اشبهه

بالنار تحت حساء من عش السنونو .

حببتي ، بطتي ، قطني ، اني متيم ،

متيم حقا !

البصل - عاهر ! بنت شوارع !

مدور الساق - اين تظن نفسك ؟ افي بيت ام في مبني ؟ .

ابنة العم - اذا مضيتم في هذا ، فلن اغتسل مرة

اخرى ، ولسوف اترككم .

الككة - صابونتي ، اين صابونتي ؟ صابونتي !

كبير القدم - فاجرة !

البصل - يالك من عاهر !

الككة - ها ، ما الطف عطرها ، ما الطف عطر

هذه الصابونة !

مدور الساق - نيا لصابونتك العطرة !

كبير القدم - اين تريد ان ادعكك ؟

مدور الساق - عاهر !

(ينيح الكلبان ويلعقان المثلين ،

ثم يقفزان الى خارج الحوض .

كذلك يخرج المستحمون وهم

بملايس العصر . تخرج الككة

وحدها عارية الا من الجوارب .

يحظر المثلون سلالا مليئة

بالطعام وزجاجات الخمر

والشرائف والسكاكين

والشوكات ، يعدونها جميعا

للقيام بسفرة بيكنيك . يدخل

جنازون يحملون التوابيت ،

يحشرون فيها الشخصوس ،

ويحكمون سد اغطيبتها بالسامير

ويخرجون بها .)

سميتار

(منارة خلفية ، جدران خشبية

للمرح ، فرش . كلها سود .)

خطر لي الا شيء احسن من (يخني)

لحم الغنم ، ولكنني افضل لحم البقر

المدمس ، او حتى اكلة من الكولاش .

بعدها ، في يوم سعيد تلجي ، غلامي

السلافي - الاسباني - المغربي ذو البول

الزلالي - خادمي وعشيقتي وجسرو

لا يتجزأ من بناء مطبخي النتن . فاذا

ماخلصت من علائقها الصمغية الذبقة ،

فليس عندئذ مايفسدها النظرة في

عينها ، ولا لحمها البضع الخامد في

طبق جلالها الملكي ، فما فيها من اللحوم

المطبوخة ، وحشو البغض الذي تقدمه

حارا وباردا ، وتكبتها المسيلة للعاب .

انما تثير شهية الاشتهاء المشدودة

بخيوط الحلاوة . ان برودة قموس

اطاقرها المنكفئة على نفسها ، وشرر

نار شفيتها الثلجيتين ، مكشوفة لضوء

النهار على قش الزنزانة ، لن تبدل من

طبيعة اثر الجرح . جمالها السافر ،

ومفاتها الابدية التي تزين صدرها ،

وقوة المد في وصلها تنفض الغبار

الذهبي عن نظرتها الهائمة في زوايا

المسلة ، واركانها المظلمة تفص

بالفسيل المنشور ليحف عند نافذة

ادراكها المشحودة على مشجد شعرها

المشوش . فاذا كانت قيثارة تجدبها

المتدل وضحكاتها تلسع وجه اللوحة

التيهيج ، فانها مدينة بمداهنتها

الهائلة هذه الى تناسقها المفرط

واغراماتها المروعة . ان باقة الورد

المنجنقية التي ترففها في الهواء تصرخين

يديها باقتانها الجلالي بالضحية متبلورة

التفكير ، وبخطوات حبهب الخيب ،

والنسيج المولود صباحا في بيضة عربها

الطارجة ، تزيح الحاجز ، وترتمي

على السرب لاهثة . اني احمل انارها

على جسدي - انها حبة تصرخ ، تفني ،

وتمنعي من اللحاق بقطار الساعة

8/15 . اناملها الوردية تضج برائحة

التربنتين . عندما اصيح السمع عند

اذن الصمت وابصر عينها تغمضان

وتبعثان عطر عناقها ، اشعل شعوع

الاثم بكريتندها الشيطاني . ويتحمل

الموقد الكهربائي قوة الصدمة .

كبير القدم

(يسمع صوت طرق على الباب)

مدور الساق (من الخارج) - من بالداخل ؟

كبير القدم - ادخل .

مدور الساق - ما اشد راحتك يا صديقي كبير القدم ،

وما اشهى رائحة شواء الخنزير البري !

انا ذاهب . جئت لأقول لك طاب

ماؤلك . كنت مارا على جسر

التنهيدات فلمحت شوا هنا ، فجئتك

ببطاقة اليانصيب الوطني . السحبة

ستجري الليلة .

كبير القدم - اشكرك ، هاك ثمنها . حنا ، لقد

حالفني الحظ بعض الشيء هذا

الصباح ، في ساعة تحميم الخبز

الرائعة وببضة راهي الارشبية الطازجة

اللذيذة . وفي يوم آخر ستكون لي

مجداً اسود .

مدور الساق - يا الهي ، انها باردة !

كبير القدم - هل لك في قدح من الماء ؟ فذلك سيديء

احشاءك . اني منشغل البال وقلق

بشان ايجار البيت . فعلى الرغم من

ان المالك ، ذلك النغل جويس ، قد

وافق على الاجرة النج ، فان جارتي

عبر الطريق ، الكلبة ، مصدر ازعاج

لي . فقطعت الضخمة السوداء تخوم

دائما حول قفص قيراني ، وأرى ان

اسماكي الاستوائية التي اطعم منها

ستستحيل الى لحم مفروم تزدرده

هذه المفترسة الحمقاء . اما صفادمي

في البرميل المثقوب فعلى خير حال .

غير ان شراب التكيولا الذي خمرته

قد انقلب حامضا ، والي أخشى ان

تخبىء لنا نهاية السنة مجاعة اعظم .

مدور الساق - خير وسيلة لمعالجة هذه الحالة هي ان

تعلق فارا ميتا بصنارة كبيرة وتتركها

تتدلى وتنتظر القطة الكبيرة تبسلسع

الطعم ، ثم تقتلها ، تسليخها ، تغطيها

كلها بالريش ، تعلمها الفناء وتصلب

الساعات ، بعد ذلك لك ان تطبخها في

منقوع الاعشاب .

كبير القدم - الضحكة لمن يضحك آخرها . فما ان

تموت حتى تأتي القطعة وتلك التي

أصبدها لبتنيا لي سنة جديدة سعيدة،
ولسوف يحترق البيت كمصباح من
ورق وستقطع الزينات كل أوتار
القيثارات والكمانات .

مدور الساق - جنون ! جنون ! جنون ! البشرية
جنت . وشاح الخمار المعلق برموش
الستائر تمح الغمام الوردية عن
المرأة التفاحية الخضرة ، خضرة
السما التي بدأت تستيقظ على
نافذتك . أنا ذاهب إلى الحانة عند
ناصبة الشارع لأنزع لون الشكولاته
الباهت الذي ما يزال يطفو على سطح
القهوة السوداء . وعليه ، أسسعدت
صباحا ، سأراك مساء الغد ، السى
الملتقى ! (يخرج) .

المشهد الثالث

(كبير القدم مستلق في وسط
المرح على الأرض ، يشخر .
من جوانب المسرح المختلفة تدخل
الفتتان وابنة العم والككة)

القمة النحيفة (تنظر إلى كبير القدم) - أنه يلتمع جمالا
كنجمة . أنه حلم يتحقق بالألوان المائية
على لؤلؤة . أن لشعره تداخل فن
الارابيسك في أروقة (الحمراء) ، وأن
للامحه صوت الجرس الفضي الذي
يقرع تانكو المساء في اذني المملوءتين
بالحب . أن جده مليء بأضواء ألف
مصباح كهربائي مشعل . سروراله
منتفخ بكل العطور العربية . كفساه
كقالبى تلج شفاف صنعا من الخسوخ
والفستق . محاربا عينيه تضممان
جنائن معلقة اندهاشا من كلمات
نظرتة ، ولون حياء الثوم الذي يحيط
به يضفي نورا هادئا على صدره حتى
أن هديل الحمام الذي نسمعه يتوقف
للتنظر إليه مثل سمك شيطان البحر
على صواري السفينة التي تمخر هباب
أفكارها في دوامات دمي .

القمة السمينة - بودي أن أذوقه دون علمه !

الككة - أنا احبه !

ابنة العم - تعرفت مرة في (شاتورو) على مهندس
يلبس النظارات . كان يريدني أن أكون
على أحدث طراز . كان سيبدأ مهديسا
بحق ، وكان واسع الثراء . لم يكن
يسمح لي أن ادفع لمن عشائي ! وعند

المساء ، فيما بين السابعة والثامنة ،
كان دائما يتناول كأسا من الخمر في
المقهى الكبير عند ركن الشارع الرئيس .
وهو الذي علمني - علمني كيف أقطع
كموب الليمون . لكنه عاد بعد ذلك إلى
أوضه ، ليعيش هناك في قصر قديم
تاريخي إلى الأبد . حسنا ، والآن أرى
أن كبير القدم المضطجع هنا يشبهه .

الككة (تلقي بنفسها أرضا فوفه) - احبه ! احبه !

(تستخرج كل من الككة وابنة
العم والكبتين من جيوبهن مقصا
كبيرا وباخذن بقص شعره حتى
يصبح رأسه أصلع أجرد كالجبين
الهولندي الأصفر المعروف باسم
« رأس الموت » . وتسقط من
بين شقوق ستائر النافذة اعمدة
من اشعة الشمس على النسوة
الأربع الجالسات حول كبير
القدم !)

الككة (تنوح وتنشج) - آي ، آي ، آي ، آي .

ابنة العم (تنوح وتنشج) - آي ، آي ، آي ، آي ، آي .
(يشمر النواح والنشج مدة
ربع ساعة) .

كبير القدم (يحلم) - عظم النخاع مثقل بالمتدليسات
الجلدية .

ابنة العم - ما أجمله . آي ، آي ، آي ... أنه
... آي ، آي ، آي ، أنه ... آي ، آي ،
آي . (تبكي) .

القمة النحيفة - آي ، آي ، آي ... (تبكي) .

الككة - آي ، آي ، آي ، آي ، آي ، آي ، آي ،
آي . (تبكي)

(وفجأة يغطيهم الدم ويتقطون
على الأرض مغشيا عليهم . أراء
هذه الكارثة تفتح الستائر طياتها
بازدراء مشلول يخفيه الستار
النارل)

سمسمستار

الفصل الرابع

(صوت وقع أقدام)

الككة - أنا التي ستربح ! أنا التي ستربح ! أنا
التي ستربح !

الفصل الخامس

كبير القدم (منبطحا على سرير ، يكتب) -

« الخوف من غضب الاحبة المفساجيء ونوبات من الغضب . ساءوا الزرقعة الناضحة من اعشاب البحر التي تغطي الرداء المنشى على شرائح اللحم النسي هاجها وجود برك من صديد المرأة التي ظهرت فجأة متمدة على عريتي . غرفة معدن شعرها المصهور تصرخ الى لغرحتها بكونها مملوكة . مقامرا بالبورات المرصعة في ذوب زبد اشاراتها الربية . الحرف الذي يتابع شيئا قشيا الكلمة المكتوبة على طيات التقويم القمري المشتبك بشجرة التوت بكسر البيضة المتلثة حقدًا ويثير السنة ارادتها المثبتة في شحوب الزئبق عند اللحظة التي يغمى فيها على الليمونة الفضي . باللعبة المزدوجة ، والسلاميات المصبوغة بالاحمر تحيط بحافة وشاحها ، يشوش الصمغ العربي الذي يقطر من هيتها الوقور انسجام الصوت المصم للصمت الاسير .

« ان انعكاس كثرتها المطبوعة على الزجاج المعرض لكل الرياح ، يعطر قسوة دمها التي تطلقها الحمام في تحليقها البارد . ان سواد البحر الذي يظف اسمه رغب الشمس الضارب على السندان خطوط الخطبة التي كلفت غالبا ، يزيد ، تحت الحاح الشهوة في امتلاكها ، القوة المكتسبة والسبيل غير الشرعي لبلوغها . انني اجازف بامتلاكها بين ذراعي ، ممددة ، معتوهة . »

لعلها رسالة غرام « سرعان ما تكتب وسرعان ما تمزق . غدا أو الليلة أو بالأمس ، سارسلها كي يبردها اصدقاائي المخلصون . السيجارة ١ ، السيجارة ٢ ، السيجارة ٣ ، واحد اثنان ثلاثة ، واحد اثنان اثنين زائدا ثلاثة تساوي ست سجائر . واحدة تدخن ، واحدة تشوى ، والثالثة تحمص على نار المشواة . اليسندان المعلقان في رقبة الجبل تترلقان

ابنة العم - انا ايضا ! انا ايضا ! انا ايضا !

الفعة السميثة - انا الاولى ! انا الاولى !

كبير القدم - انا الذي ساربح الجائزة الاولى !

البصل - كنت الاول دائما . وماكون الاول !

الصمت - سترون ، سترون !

الفعة النخيفة - طائر صغير اخبرني بذلك .

(تدور عجلة اليانصيب)

ابنة العم - سبعة ، يا للحظ ! سأفوز بالجائزة الاولى !

مدور الساق - ٢٤ ، صفر ، صفر ، ١٠ ، ٤٢ ، حنا ، انا ايضا سأفوز بالجائزة الاولى . المجموع ٢٤٩ ألف ، صفر ، صفر ، ٨٩

الفعة النخيفة - تسعة ، هذا هو رقمي ، نعم ، وهو الرابع بالجائزة الاولى !

الكلمة - ٦٠ + ٢٠٠ والـ ٧ وصفر صفر ٧ انا ايضا اربح الجائزة الاولى ، كنت دائما محظوظة !

كبير القدم - ٤٤٤٩ ، يا الهي ! هذا يجعلني مليونيرا ، على رأس القائمة !

الصمت - ١٨٠٠ ، وداعا للفقر ، للحليب ، للبيض ولعربة الحليب . ان لي الجائزة الاولى !

مدور الساق - ٤٢٥٤ الجائزة الاولى لي ! انني اهنيء نفسي !

ابنة العم - ٩ صفر صفر صفر انا الرابحة ، انا الرابحة ، انا رابحة الجائزة الاولى !

البصل - ٣٩٢٤ ، ها هي العدالة اخيرا ، انا رابح الجائزة الاولى !

الفعة النخيفة - ١١ ، رقمي ! انا رابحة الجائزة الاولى في كل مكان !

الفعة السميثة - ١٧٢١٥ لقد ربحت الجائزة الاولى !

الستائر (تهتز بجنون) - ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ربحتنا الجائزة الاولى ، نحن الاربكون ، نحن الاربكون !

(يضع لحظات من الصمت الثقيل ، تظهر خلال ذلك من صندوق الملقن مقلاة كبيرة يسمع منها صوت قلي البطاطا في الزيت وتشم رائحتها . وبالتدريج يملا دخان القلي جو المسرح حتى يستحيل التنفس) .

ستائر

أخرى : هيا الان اذهب لتعبد لي
الشاي ، بينما سانتزع انا هذا الثؤلول
المؤلوم عن أصبع قلمي الصغير .

كبير القدم (يحتضنها ويسقطان على الأرض)

الكلمة (تنهض من العنقال) - هذا اسلوب جميل
لاستقبالي وامتلاكي . انا مفضاة بالثلج
وارتجف . هات لي مدفئة الاقدام .
(تجلس القرفصاء على صندوق الملحق
بمواجهة الجمهور وتبول مدة عشر
دقائق طويلة) - اوه ، هذا حسن !
(تمشط شعرها ثم تقوم فتجلس على
الأرض وتأخذ بتقليم أظافر قدميها .)

كبير القدم (يدخل حاملا تحت أبطه سجيلا ضخما) - هذا

غذاؤك . الماء مقطوع . لا شاي .
لا سكر . لا قرح ولا صحن . لا ملحقة .
لا انا . لا خبز ولا مربى . الا ان هندي
لك مفاجأة سارة ، هنا تحت ابطي :
روايتي ، ومن هذه السجقة الكبيرة
سأقتطع لك بضع شرائح احشو بها
راسك ، اذا سمحت لي واصفيت بكل
انتباه خلال بضع سنوات طوال من
الليالي الحالكة التي لايد ان نقضيها
سعداء هذا الصباح حتى الظهر . هاهي
الصفحة ٢٨٠٠٠ التي تبدو لي ذات
اهمية جدية . (يقرأ) - « ان الراحلة
الحادة المنبشة من الحقيقة الصلدة
التي تمنح الاسبقية للحوادث لا تجبر
الشخص القدير له القيام بهذا العمل على
التقيد بأي قيد . فامام زوجه وامام
الكتاب العدل ، نحن ، الوحيد ذو
المسؤولية والواضع المعروف بشفافته ،
لا نضمن كل مسؤوليتنا الا في حالة
واحدة هي عندما تصبح المخاوف
الجامحة قلقا قاتلا من حيث تحيز
وجهة نظر القضية الموضوعة تحت
المناقشة ، يحجب جميع السبل
الرصاص من الآلة المقعدة لكي يؤكد
بأي ثمن الآراء القاطعة بشأن القضية
التي سبق للاخريين ان جربوها ، بنسبة
معاكسة لشرح وجهات النظر المؤثرة في
وزن المعلومات غير الموضوعية . »
« ... كانت قاعة الرقص المظلمة ملاء
بالسكر وبعبير الجميل وبطبيعة المجتمع
المختار الجالس في مواجهة الامر الواقع
المليء بريش الاطفال البرونزي ، ناشزا

بخفة من الشجرة المحلقة شهوانيا
فتجلدان بقوة جسدها الفينوسي
الظاهر . يقدمين متلاصقتين يهبط
الضوء بثقل هذه النين في آبار
الظلام . (بيغاسوس) الفرس المجنح
المنزوع الاحشاء . يرسم ، بعد
الباق ، بامعائه المدلاة ، صورتها
على بياض حزنها المرمري الصلب
اللامع .

ان فقعة الستائر المعدنية
المرتخية تفرع اجراسها الكرى على
صفحات الحجر المفضة فتتزع من
الليل صرخات النسوة اليائسة .
طرقات مطارق الزهور وثلاثة صفائرها
المبهجة تتبلل اليخسي باوراقها
وقرنفلاتها الكتالية . ايد ترفرف ،
ايد تظهر من اكمام صداريها المزركشة ،
مثنية بمناية على مخمل مسند الكرسي ،
تضبط بقوة على خد الفاس المزروعة
في كتلة الخشب ، تقلد باسى الدرس
الملقن بخط مدور جميل . حجر
الشقائق الصلد الزرد كلس الستائر
الساكنة على السلم المتكىء على
كبريت السماء باطار النافذة . ان
اخطر الاسباب وتوقع التكبيات او
المخاوف والشهوات المحفزة لا تستطيع
الآن ان تمنحو التمتع الكثيفة التي
يمنحها الاضطجاع المريح على سرير
أخضر بلون الامل .

الكلمة (يدخل راكضا) - صباح الخير ! صباح الخير !

اتيتك بعربة باخوسية . انني عارسة
وأموث عطشا . هات لي حالا قدحا من
الشاي وشيئا من أرغفة الخبز المحمر
عليها زبد وعل . انني اشد جوعا
من ذئب ! اسمع لي ان استريح .
ناولني لقاعا من سميك الفرو يصح
بالعك لاستر نفسي . قبلني أولا في
فمي ، وهنا وهنا ، هنا وهناك وفسي
كل مكان . ما كنت لاجيء اليك هكذا
بالنمال ، ودودة وعارية ، لولا حبي
لك ، فالتي عليك تحية الصباح
ولاقتكك انك تحبني وتريدني السي
جوارك ، انا العاشقة الصغيرة ، أسيرة
أفكاري الدائرة حولك انت الذي تبدو
حنونا عابدا لمحاسني . لاستمع ، هات
قبلة حب أخرى ، بل ألف قبلة



الوردي ! اتقول « روبيان فذر ؟ » لقد
مطفنا عليك وكنا نفكر بك ، وها انت
ذا تصرخ فينا بالطرء . هذه دناءة !

— اما انا فقد علمنى هذا الا اقدم لك
الروبيان .

— لا ، اسمع ...

— اما انت ابنتا الكمكة الصغيرة ، فسوف
اخبر امك بكل شيء . جميل هذا
الوضع الذي انت فيه ، عارية تماما
قبالة رجل كاتب وشاعر ... عارية
بالجوارب . قد يكون هذا ادبا أو شهوة
ليبية ، ولكنك لا تشبهين فينسوس ،
ولا انت عروس من عرائس الشعر ،
ولا حتى سيدة شابة محترمة . ترى
مالذي ستقوله امك اذا ما سمعت هذا
المساء من الفسالات الاخريات عن
سلوكك الملب المخجل اذا قورن بسلوك
احدى بنات الهوى المتبدلات تجرهن
شهوة باعرة الى هذا الاستوديو الفني
فقط كبر القدم ؟

— يا ابنة الكمكة هذا بعيد عن الانصاف ...
بالمسافة التي اجد عندك قطع الخط ،

البصل

كبير القدم

ابنة العم

كالدروع المتأخرة المريبة . « ... من
فوق برج التكنات كانت الساعة تظهر
لا ابلية مطلقة نحو زوايا الارقسام
الشمسية المخنوقة في قبض خانق
الحريات . ان عناق الفران طلبا
للدفء ، وتشابك اسنان ماكنة الخياطة
عند تركيب او نزع الازرار ، ما كان
لينفخ الحياة في المنظر النصف ميت حتى
ان الاعشاب نمت على خط تحليقها
وظلال اجنحتها لم تقط على جدران
الكنيسة بل انزلقت على رصيف
الساحة ، حيث تحطمت بتحقيق المغامرة
المناسبة المقدر لها ان تشغل هذه
القضية الموقته . »

البصل وابنة العم (يدخلان) — اسمعا ، اسمعا ! جئناكما
بروبيان ! اسمعا ، اسمعا ! جئناكما
بروبيان !

كبير القدم — كان هذا ينقصنا لتأسيس فترعجانا
فترعجانا بروبيانكما القدر ! ما رأيكما ،
يا بصل ويا ابنة العم ، في اننا نمقت
روبيانكما هذا ؟

— يا روبياننا الوردي ! بالاضمامة روبياننا

ابنة العم

الكمكة

أو لعلك تعيريني منديك ؟ مسألتها
للذهاب . أنا ذاهبة ، أنا ذاهبة إلى
البيت . الحق ، ماهذا الرجل إلا
خنزير ، منحرف جنسيا ، شبق ،
حقير . (تدخل إلى الحمام) .

كبير القدم

— أما وقد ذهبت الكعكة فاصفيا الي .
أنا مجنونة تسمى إلى أثارنا بأساليها
الملكة المهذبة . أنا أحبا ، فلتفهمنا
ذلك . انني أميل إليها ، ولكن أن انطلق
من ذلك لا تخذه زوجة ، أو ملهمة ،
أو فينوس ، فذلك طريق طويل صعب
المرتقى . ولئن كان جمالها يشعيرني
ورأيتها تخرجني من طوري ، فإن
آداب سلوكها على المائدة وأسلوب
ارتدائها ملابسها وسلوكها المهذب يشعيرني
أشعزازي ونفوري . أريد رايك
الصريح ، أنا مصغ ، فماذا ترين فيها
يا ابنة العم ؟

ابنة العم

— أنا اعرف صديقتك الصغيرة هذه حق
المعرفة ، فقد كنا نجلس على رحلة
واحدة في المدرسة لسنوات عدة . فانا
أؤكد لك أن سلوكها في المدرسة كان
قدوة للجميع . صحيح انها كانت
مكسوة بالبشور ، ولكن الذنب في ذلك
لم يكن ذنبها ، فأغلب الظن أن السبب
كان نقصا في التغذية وإهمال النظافة

وتركها لغرائرها . كانت قدرة الجسم ،
شعواء ، تنبعث منها آلاف الروائح
الكريهة . بصدرتها السوداء القصيرة
وحذاءها الممزق البالي وسترتها المحاكة
كنا نرى في جميع الرجال - العمال
المسنين والشباب والكهول - أن
نظراتهم المشتعلة نيرانا والمتقدة شموعا
أمام صورتها المدمرة قد اكتسحتهم
بعبدا ، بأيديهم المحترقة تختفي ، في
انطلاقاتهم ، الجوهرة النقية لينبوع
السياب .

— عندي أنا كان للطفلة طعم نبيبات
الإنجليكا الأخضر .

البصل

— لا جدال في كون الكعكة فتاة طيبة .
— جسدها أشبه بلبلة صيف تعج بالضوء
وبعطر الياسمين والنجوم .

ابنة العم
كبير القدم

— حسنا ، لك أن تميل إليها يا كبير
القدم ، فذلك شأنك . أن كنت تحبها
فيها وهنئا لك كل ما يتبع ذلك من
سعادة وتعاية . كن شجاعا وانسي
أباركك ، وحظا سعيدا ! الأثنين يا ابنة
العم ؟ أنا ذاهبان يا كبير القدم . ليس
لك أن تتبرم أو تشكو ... المهم ،
لا تنس أن تضيف على الروبيان شريحة
من لحم الخنزير وقليل من الكرفس
وقدحا من لبن الأنان .

البصل



كبير القدم

بالحا من زمرة تافهة ! (ينطرح على السرير ويستأنف الكتابة) - « ان زرقا الربطة الناعمة التي تبرقع شريط زهور جسم ورد القطيفة الماري في حقل الهرطمان يمتص قطرة قطرة اقبال اجراس عربات الجليل الصغيرة من اكناف الليمونة الصفراء المرفرفة بجناحيها . لقد استوفت فتيات (افينيون) ارباحهن طوال الثلاثين سنة الماضية . »

الكعكة (تخرج من الحمام مرتدية ملابسها كاملة وعلى

راسها قبعة حديثة الطراز) - ما هذا ؟ هل ذهبا ؟ وبدون اية كلمة . بالطريقة الفرنسية ؟ اتعلم ؟ ان جميع هؤلاء الناس يشيرون اشموازي . انا لا احب غيرك . لكن علينا ان نحلر يا حبيبي . فيما اني عذراء حقا فاضع علامات مضيفة على نهدي ظاهرة للعيان ، فاحصل على وظيفة حسنة في سوق البضاعة .

كبير القدم (ينحن تحت السرير يبحث عن البسولة

المختفية) - انني احمل في جيبى الرث زوايا ضوء الشمس الحالك المذرة .

سنتار

الفصل السادس

(المنظر في غرفة البالوعة

- النوم - المطبخ - الحمام
في فيلا القمة)

القمة النحيفة - آفة عواظي المريضة تزيد من سحر

اورام القدم الشفوفة بالمشهور الزجاجي المثبت في زوايا قوس قزح البرونزية وتبدده في نثار قصاصات الورق الملونة . ما انا الا روح متخثرة على زجاج النوافذ الناري . الطم جيبني بصورتي وانادي على بضائع حزني تحت النوافذ المفلتة في وجه الرحمة . وقبضي الذي احالته الى مزعج مراوح دموي الصلبة يلمس بحامضته طحلب ذراعي اللديين بجرجان رداء قلمي ونداءاتي مسن

يطلب الى جيب من تحت حوى السور الذي اشترته امس باربعين (سو) من اجل كبير القدم يحرق اصابعي . ومثل ناسور الشهوة يلعب الحب في قلبي لعبة (الدميل) فيما بين ريش اجنحته . مائدة الخياطة القديمة تدبر الخيول والاسود الخشبة في عجلة وغباني الشعثاء ، وتقطع سحق لحمي وتقدمه حيا للانجم المجهضة الثلجة ايديها والطارقة زجاج النافذة بجوعها اللبني وعطشها الصحراوي . قطع الخشب باكدارها الضخمة تنتظر مصرها باستسلام . فلنطبخ الحساء (تقرأ في كتاب الطبخ) - قطعة من البطيخ الاسباني ، قليل من زيت النخيل ، عصير ليمون ، باقلاء جافة ، ملح ، خل ، فئات خبز . يطبخ الجميع على نار هادئة ، وتزال ، من حين لآخر وبكل عنابة ، روح تعاني الام المطهر . يترك ليبرد . يطبخ في الف نسخة من القطع الكبير ويجمد في الوقت المناسب ليتمكن تقديمه لسـمك (الراى) . (تصرخ في فتحة البالوعة تحت السرير) - اختي ، اختسي ، تعالي لتساعديني في تنظيم المائدة ولجميع المفارش اللطخة بالدم والقدارة اسرعي يا اختي ، فالحساء قد يبرد واخذ يتكسر تحت مرآة خزائنة المرايا . كنت بهذا الحساء اقوم طول المساء بطريز الف حكاية ستمس في اذنك بلطف ان كنت ترغبين في الابقاء على الهندسة البنائية لتنفج الهيكل العظيم .

القمة السمينة - (تخرج شعثاء مغطاة بالسواد من بين

قذارة الشراشف المتلثة بالبطاطا المائلة ، تمسك بيدها مقلاة قديمة) - جئت من مكان بعيد مشتتة الفكر جراء الام طويلة طويلة ، خلف نفسي المتشقلين الذين منحهم لي مزيل الدهون الجاف ، بالرغم من دقة حسابه .

القمة النحيفة تحت الشمس !

القمة السمينة - الذهب !

القمة النحيفة - ما اجملك !

القمة السمينة - عندما خرجت صباح اليوم من البالوعة

امتزلنا خلعت على بعد خطوتين من

الفحة السمينة - اغرقناهم في حجر صلب ، وان شئت الدقة ففي حجر الجحمت الكريم .
كان صباحا رائقا ، باردا بعض الشيء ،
دافئا مع ذلك .

الكعكة

- لا بد ان اخبركما ، لقد قابلت الحب .
كانت وكيته متخذه شتين ، يطرق
الابواب بابا بابا مستجديا . انه مفلس
يسعى للحصول على وظيفة جلاب
في حافلة في الضواحي . انه لامر محزون
ولكن اذا حاول احد مد يد المساعدة
اليه فسيتقلب عليه ويؤذيه . اراد كبير
القدم ان يملكني ، ولكنه هو الذي
وقع في الفخ . انظرا ، لقد مكثت طويلا
في الشمس فامتلا جسمي بالطفح .
الحب ! الحب ! هاهي قطعة من فنة
مئة (سو) فايتمدلا بها دولارات
واحتفظا لنفسيكما بفئات من الباقي .
الوداع ، الى الابد ! فلتسعدا ! اسعدتم
مساء ! اسعدتم نهارا ! التمني لكم
سنة جديدة سعيدة ، الوداع ! (ترفع
اذبالها وتكشف عن عجزها ، ثم تقفز
من النافذة محطمة زجاجها وهي
تضحك .)

الفحة السمينة - فنة جميلة وذكية ، ولكنها غريبة
الاطوار . انا اتبأ لها بمصير سيء .

الفحة النحيفة - فلستدع جميع هؤلاء الناس (تأخذ
يوقا فتنفخ فيه . يدخل جميع
الشخصين راكضين)
انت يا بصل ، تقدم . لك ستة كراسي
في الصالة . هاهي .

البصل

- اشكرك ياسيدي .

الفحة السمينة - وانت يا كبير القدم اذا استطعت الإجابة
عن أسئلتى فأعطيك الشرا المعلقة
في غرفة الطعام . قل لي ، كم يساوي
١ + ١ ؟

كبير القدم - يساوي كثيرا كثيرا وليس كثيرا جدا .
الفحة النحيفة - احسنت !
الفحة السمينة - احسنت !

الفحة النحيفة - (تفتح فئينة وتمسكها تحت انف مدور
الأساق) - مدور الراق ، ما الراحلة
التي تشمها ؟

المشواة الحذاء الشالك من اجنحتي ،
وقفزت في بحر غمي الثلجي ، تاركة
نفسي للامواج تجرفني بعيدا عن
الساحل ، مسترخية على ظهري فوق
قدارة تلك المياه ، فاتحة في فطرة
طويلة استمرى فيها دموعي ،
واستقبلت عيناى المفضتان تساج
شهد ذلك الورد المنهمر بكثرة .

الفحة النحيفة - العشاء حاضر .

الفحة السمينة - مرحى للمتعة والحب والربيع !

الفحة النحيفة - هيا ، وزتنا مطبوخة ، فجهزي الحشو
جيذا . اننا نقرب من النهاية ، فالالم
والرعب يلوحان مودعين . السمك
المكبن يرتجف هلعاً تحت آذان الملل
الثلجية (تأخذ قطعة من الخبز
وتغمسها في المرق) هذا الشيء ينقصه
بعض الملح والظفل . كان لعمتي كناري
يعني الليل كله اغاني الشراب القديمة .

الفحة السمينة - سأتناول مزيدا من سمك الحفش .
فان طعمه الحامضي الشهواني يوقف
اشتهاى لالوان الاطعمة غير الناضجة
ذات التوابل الكثيرة .

الفحة النحيفة - الفتان المزركش الذي لبسته في
الحفلة التي اقيمت يوم عيد ميلادي
المشؤوم ، حنا لقد عثرت عليه في
احدى الزوايا العليا من غرفة التوابل
ملينا بثقوب العث مطويا في ألم نارى
تحت غبار تككة الساعة . لاشك ان
الخدمة هي التي لبسته ذلك اليوم
لتقابل به عشيقها .

الفحة السمينة - انظري ، الباب يفتح . شخص ما قادم .
ساعى البريد ؟ كلا ، انها الكعكة .
(تخاطب الكعكة) - ادخلي ، تعالي
لناكلي معنا . ما اسعدك ! هات اخبارك
عن كبير القدم . لقد جاء البصل
صباح اليوم شاحبا ، مرتبكا ، غارقا
في الماء الاسن ، جريحا ، شج جبينه
بمسا . كان يكي ، فاعتنينا به وطبنا
خاطره قدر الامكان ، لكنه كان منهرا ،
كان ينزف من كل مكان ويصرخ كابله
مشوش الفكر .

الفحة النحيفة - سيسرك ان تسمعي ان القطعة قد
وضعت صفارها البارحة .

مدور الساق - (يضحك)

كبير القدم

- دعونا نذلف الشراشف بدقيق رز
الملائكة ، وتكشف الوسائد للهواء على
أشجار الطيق ، فنشعل جميع
الفوانيس ، فلنطلق بكل قوانا امرايا
من الحمام ضد الرصاص ، ولنطلق
أبواب الدور التي دمرتها القنابل .

(يقف جميع الأشخاص بالأخراك
في صف واحد على المسرح .
تفتح نافذة في نهاية المسرح
بطء وتدخل منها كرة ذهبية
ضخمة بحجم الانسان تنير
الغرفة كلها بحيث تضيئ
الأشخاص ، فيخرجون من
جيوبهم مناديل يعصون بها
عيونهم ، ثم يؤشرون بأيديهم
المتدة الى بعضهم بعضا ،
صاويين معا عدة مرات) .

- انت ! انت ! انت !

(تظهر على الكرة الذهبية
المظيمة حروف كلمة لا أحد) .

سمعتار

الفئة النحيفة - احسنت ! عرفتها . هالك علبة من
الاقلام . هي لك . حظا حسنا !

الفئة السمينة - أيتها الكلمة ، قدمي حياك .

الكلمة

- عندي ٦٠٠ رطل من اللبن في ثسدي
الخنزيري . فخذ خنزير . شحم
خنزير . سحج . كرشة . بدنيغ
بالدم . شعري مكو بالشيبولاس .
عندي التهاب في اللثة ، وسسكر في
البول ، ويداي معقودتان بداء الثقرس
ومليتان بياض البيض . جيوب انفية
برقان . داء الخنزير . شفتاي كعثان
هلايتان من حلالة معسلة عذيمة
الطعم . محتشمة اللباس ، نظيفة ،
ارتدي باناقة تلك الملابس المضحكة
التي توهب لي . انا أم ومومي بكل
معنى الكلمة وارقص الرومبا .

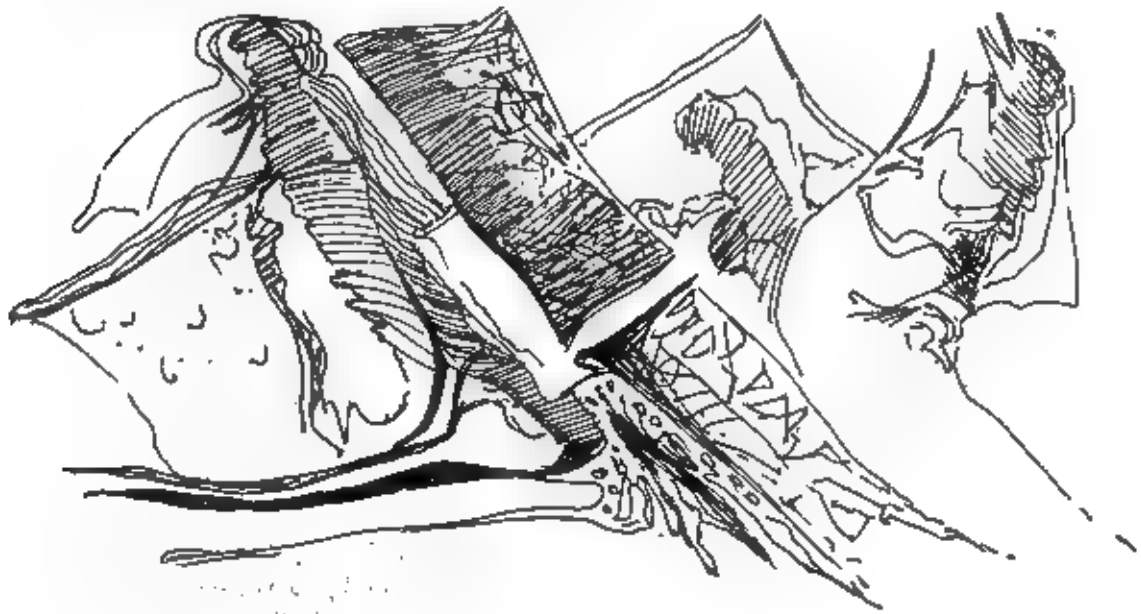
الفئة النحيفة - ستمنحين غالونا من النفط وقبصة

صيد . ولكن قبل ذلك طيبك ان
توقصي معنا جميعا . ابدي بكبير
القدم . (تغزف الموسيقى ويرقص
الجميع ، مستبدلين المراقصين كل
دقيقة) .

الجميع

بغداد

جعفر صادق الخليلي



خلف النافذة محمد زراف

كان الأشخاص الستة في السيارة يرتدون ثياباً مدنية ، وعلى رأس كل واحد منهم طاقية باهتة ، ويرتدون معاطف قديمة ، من ذلك النوع الذي يباع في سوق الخردوات ، والذي تبعت لنا منه أمريكا بواخر كثيرة عنوانا على الصداقة مع ، بواخر اخرى طبعاً تحمل اطنانا من القمع الموس الذي تعافه حتى البدواب . كان ذو الجنة الفليضة الذي يقف خارج السيارة ، ينظر الى النافذة بصبر وبلادة . رايته يتجه الى السيارة ويطلب سيجارة من أحد أصدقائه الجالسين في الداخل يناقشون - ربما - كيفية اعتقاله .

كنت متأكدا ان الامر لن يعدو مجرد اعتقالي حتى تخف حدة المظاهرات العمالية والطلابية ، فقد كانوا يشكون دائما في أمثالي عندما تنازم الأوضاع السياسية في البلاد ، فيهرعون الى اعتقال مائتين أو ثلاثمائة شخص ممن لهم سمعة سيئة ودوسييات في مراكز الشرطة . لكن ذلك ، في الواقع ، لم يكن هو الحل . فقد كانت الاضطرابات تستمر ، دون ان يستشير المتظاهرون أحدا . كان كل واحد منهم يشعر انه مذنب لانه تخلف عن اللحاق بنا . لذلك فعنادهم يشتد وتستمر المظاهرات هنا وهناك في مختلف المدن ، وفي مختلف الأحياء . ولا يقف في وجه ذلك حتى السيارات الريبة الكثيرة المربطة في كل شارع ، فقد كان المتظاهرون يعرفون كيف ينظمون أنفسهم .

وقفت وذهبت بهدوء الى المطبخ . وجدت له . متوقفة عن الحركة ، جالسة على طبلية صغيرة وهي تبكي . ولما رآني مسحت دموعها بسرعة وتظاهرت بالثبات لانها خافت ان انهزما . وقفت وأدارت ظهرها إلي ووجهها صوب الصنبور ، حيث تراكمت تحتها ، وأوان وصحون غير مغسولة . فتحت الصنبور وتركبت الماء بشرش فوق الأواني . وكانت تنظر إلي خلفها بظرف عينيها . قلت :

- لماذا أنت متأثرة ؟ أنت تعرفين انهم يأخذون نسي وبعيدونني اليك .

- لكنني لن أصبر على ذلك . سستصبح ابناً في المستقبل ، وسيشقونك دون ان يهتموا بأبنائك أو يشفقوا عليهم .

- انك تذهبين بعيدا . اين ذهبت افكارك الثورية عندما كنا صديقين قبل الزواج ؟

كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الاخرى من الشارع ، قرب النادي الإيطالي . لمحتها (ك) فهرعت مغرعة الي تخبرني بذلك . لم أفتأجا ، لاني رايته السيارة من خصائص النافذة وهي في مكانها منذ ساعات . لم أرد ان أخبر (ك) بذلك لانها كانت حاملا ، وخفت ان يؤثر ذلك على صحتها وعلى تكوين الجنين . لكن وقد اطلعت على الامر ، قلت لها وأنا اهدئها :

- لا تخافي شيئا . انهم مثل الكلاب . سيظلون هناك حتى يياسوا ثم بعد ذلك ينسحبون .

قلت بخوف :

- أخشى الا يتم ذلك . ان أحدهم واقف خلف السيارة وينظر الى النافذة باستمرار .

قلت :

- لا تخافي . فالامر ليس على هذا الشكل من الخطورة . ثم أننا تعودنا على ذلك . مع ذلك ، رايته ملامح وجهه ك . تتغير . أخذت تدور في مكانها دون ان تعرف ماذا تفعل . كانت تفتش عن شيء . ولم أمانها عن ذلك الشيء الذي تفتش عنه . رايته تدور على نفسها ذاهلة . وقلت لها :

- يمكنك أن تستريحي . هل تفتشين عن كوسي ؟ انهم مسمرون هناك منذ ساعات . لم أرد اخبارك . . . عندما يتأكدون من أننا لسنا في البيت سينصرفون . . . الامر ليس خطيرا اطلاقا .

وقالت لك :

- اني لائق فيهم . هل الامر يتعلق بمظاهرة الامس .

قلت :

- نعم . لكنهم لن يوقفوا سيل هذه المظاهرات والاضرابات المتوالية ، حتى ولو تم اعتقال بعض الأشخاص .

سمعت رائحة البصل منبعثة من ك . قلت :

- اذهبي واكلمي تهينة طعامك . سأفدى اليوم بشهية .

- أما انا فلن استطيع الاكل حتى ينحب اولئك الغربان .

فأدركت لك . الغرفة الى المطبخ . وجلست انا على السرير أفكر . كنت أجوب الغرفة بخطوات بطيئة ، متجها صوب النافذة أحيانا ، وصوب الفراش أحيانا أخرى ، اجلس على حافته وأفكر .



- لكن يا (ج .) الامر يختلف الآن . سيصبح لدينا
اطفال . انا لست متخاذلة . كما عرفني ساظل . لكن
هناك شيء يورقني لا ادري ما هو .
- ليست المشقة على كل حال .
- ساذهب معك اليها .
قلت بغضب :

- هيتي طعامك . انا جائع . ولا تخافي الى هذا
الحمد .

امسكت انفاسها ودلت يديها النحيلتين في الماء
واخذت تفسل الصحن وهي تذرد الصابون المسحوق
عليها ؛ فتعلق بيديها رغوة غير بيضاء .

انصرفت الى الغرفة الاخرى المظلة على الشوارع
ولم أحاول أن انظر من النافذة . لقد كان عندي اطمئنان
نفسي خاص ، تجاه مواقف مثل هذه . ذهبت وتمددت
فوق السرير ، تناولت المنفضة وباكيت السجائر وقربت
مني . اخذت ادخن واتامل تعرجات الدخان المتلاشية
في فضاء الغرفة . وقلت : لماذا لا استمع الى الموسيقى
ولو لآخر مرة . أدبرت البيك - أب فسمعت خطوات له .
قادمة من المطبخ . قالت وهي تلتك :

- هل جئت . انهم سيسمعونك .
- الامر لا يعبك . ثم انه يجب الا تخافي الى هذا
الحمد . عودي الى المطبخ .
- اسمع يا (ج .) يمكن أن يكون واحد منهم
الان خلف الباب .
- انك حمقاء .

- أرجوك ، اخفض صوت البيك - أب .
فعلت « واجتذبت نفسا عميقا من السيجارة .
كنت ابتم دون أن ادري لماذا ، ظلت ابتم ، واعتزنت
شوة خاصة لم اعرف سببها . بل اخذت أقبهه وقفزت
من فوق السرير . اخذت اجوب الغرفة طولا وعرضا .
شعرت أن الشخص الآخر في داخلي ، الذي كان يقبته ،
اعتراه ندم . وذهبت الى النافذة . كانت السيارة مازال
في مكانها . لكن الشخص الذي خارجها اختفى ، حاولت
أن احصي عددهم داخل السيارة لكنني لم اتمكن . شعرت
بقدره خارقة على التدمير .

عدت الى السرير وتمددت . اشعلت سيجارة
اخرى . كان صوت ايليا فيتر جوالا يملأ الغرفة بدفقه .
كانت السعادة تفرني مثلما لم يحصل لي من قبل .
كنت متيقنا أنهم سينصرفون عندما يتعبون . ربما لم
يمطوا الاوامر لمهاجمة بيتي . وسرت لهذه الاوامر
الانسانية نسبيا . لكن من يدري ؟ فقد ينتظرون فرصتهم
المناسبة . لا أحد يستطيع أن يعرف ما يدور بتلك
الرؤوس الخشبية التي آلت على نفسها الكتمان والمكر ،
وتخيلت أنهم يفعلون نفس الشيء الآن ، بالنسبة لرفاق
آخرين ، في أماكن أخرى . وعندما هيات (كـ) الطعام

تفدينا ؛ ولم تكن لها شهية ، بل كانت تذهب بين غرفة
وأخرى الى النافذة تنظر اليهم وتنظر الي . ورغم
محاولاتي المتكررة باقناعها ان ذلك لا يشكل خطرا ، لم
تقتنع ، بل كانت صامتة حائرة ، مترددة . وقلت
لـ (كـ) :

— اسمعي يا كـ . اذهبي واستريحي قليلا . انسا
شخصيا سأنام .

لكنها لم تلب طلبي ، بل ظلت تمشي بين النافذة
والسرير خائفة . وفكرت في ان الزواج عرلة حقا . لم
تكن كـ . هذه ، مثل كـ . تلك التي عرفتها سابقا . كانت
شجاعة لاتخاف . لكني الان ، لا أفهمها على الإطلاق .
هل تخاف علي الى هذا الحد ؟

وقفت وطرقتها من الغرفة الى الغرفة الاخرى
المجاورة . اقلقت الباب وانا اهدنها بالا تعود مرة ثانية .
واعلنت لها اني في حاجة الى ان استريح . لا يهمني اولئك
الكلاب المربطون هناك . اخفت كـ . ولم اعرف ما الذي
كانت تفعله . نمت أنا اكثر من ساعة . استيقظت ولم
تكن بي رغبة لمغادرة الفراش . ظلت معددا وشغلت
البكـ آب ، واستمعت من جديد لصوت فينوجرالده
الذي كنت احبه . ثم سمعت طرقات خفيفة على الباب .
ذهبت وفتحت . خمنت ان كـ . تريد ان تقول شيئا .
كانت الان اكثر ثباتا مما سبق . وقالت بهدوء اعصاب :
— اعتقد انهم لن يخلدوك معهم . لو ارادوا لفعلوا .
— لقد قلت لك ذلك سابقا فلماذا الخوف اذن ؟ هل
تأكدت مما أقول . اذهبي الان وهيئي القهوة .

— سأفعل .

لكنها قبل ان تفعل ، ذهبت الى النافذة واخذت
نظل عليهم .

— هل ما يزالون هناك ؟

— نعم . لكني لمست خائفة .

— ماذا يجدي الخوف في مواقف مثل هذه ؟ اذهبي
وهيئي القهوة .

اخذت كتابا وحاولت ان اقرا . لكني لم استطع
ان اركز انتباهي . كان فكري شاددا حقا . القيت الكتاب
وناديت على القهوة . جاءت كـ . بمينية صفيرة .
وضمتها اما مالفراش وجلست بالقرب مني . ثم دخلت
تحت اللحاف بجانبني . شعرت بجسدها باردا . ثم
شيئا فشيئا أخذ يتدفأ جسدها الحي النحيل . سكبت
القهوة وناولت الفئجان لـ (كـ) . لكنها رفضت . قالت
انها تريد فقط ان تتمدد بالقرب مني لتشعر بالدفء .
ان البرد قارس . في الواقع ، لم يكن البرد قارسا ، ولكن
شعورها الخاص فقط هو الذي يوحى لها بان الجو
بارد . جلست أنا فوق الفراش . ومددت يدي الى
البكـ آب ، اغمر الاسطوانة ، اشعلت سيجارة واخذت
ارشف القهوة بلذة . اما هي فقد كانت عيناها في السقف
وبدت لي بطنها منتفخة وقد تجمع اللحاف فوقها .
وفكرت تفكيرا غريبا . يمكن ان يخفق الجنين في بطنها

بهذا اللحاف . ثم طردت هذه الافكار . وقالت كـ :

— اسمع يا (جـ) . هل تعتقد انهم سيظنون مرابطين
هناك ؟ الى متى اذن ؟ لم احاول ان اجيها . بل استمررت
في الاستماع الى الموسيقى ورشف قهوتي بلذة . وعندما
انتهيت من شرب القهوة تمددت بجوارها . كانت بي رغبة
لان افعل معها الحب ، لكنها حامل ومتأثرة الى حد بعيد .
لم يكن لديها — من غير شك — اي استعداد لذلك . القيت
بذراعي فوق جسدها الممدد . وشعرت بحرارة فائقة .
في هذه الاثناء كانت طرقات تسمع على الباب ، خفيفة
اول الامر . تنبهت كـ . بكل حواسها ، وقلت لها :

— يمكن ان تكون احدي جارائك . لكن لا تفتحي .

— لن افعل . يمكن ان الجيران فهموا كل شيء .

— لا يهم . انهم يفهمون كل شيء حقا .

ازدادت الطرقات على الباب فخفضت صسوت
البكـ آب . كانت الشمس قد بدأت تغرب . والطرقات
تزداد احيانا لتتوقف بعد ذلك . وشككت في هذا اللاحاح
من طرق الطارق . انزعجت كـ . رغم انها تظاهرت
بالثبات والامبالاة . في الاخير أحسست ان جسدها أخذ
يتحرك . وقفت في النهاية وذهبت الى النافذة . ظلت
واقفة هناك . كنت أتأمل جسدها الرائع الحي . كانت
مشبهة حقا . قلت لها وهي مازال واقفة :

— هل ما يزالون هناك ؟

قالت بتخوف :

— يمكن ان يكونوا خلف الباب . لقد قل عددهم في
السيارة .

قلت :— تمالي وتمددي . لا تعريهم ادنى اهتمام .

عادت كـ . بتخاذل واضطراب وتمددت بجواري .

كان جسدها ، الان ، يرتعش . ازدادت الطرقات وخفتت

لثوان ثم عادت من جديد .

قالت كـ :

— يجب ان ترحل غدا حتى تنتهي موجبات

الاضرابات .

ضممتها الى بقوة ، وازداد صوت الطرقات عنفا .
كنت مع ذلك اشعر باطمئنان وعدم خوف . رغم
الحاح الطارق . التصقت كـ . بي واحاطتني بذراعيها ،
وسمعت بكاءها تحت اللحاف . ضممتها بقوة . قلت وانا
احس حركات الجنين في بطنها :

— كـ . كفي عن البكاء . لا تخافي . في امكانهم ان
يكسروا الباب . لا تخافي .

مع ذلك ، كانت مازال تبكي ، وجسدها يرتعش .
كان الجنين يرتعش بدوره في بطنها . وعندما مر قليل من
الوقت ، سمعت محرك سيارة تغادر المكان في الشارع .
كانت الغرفة مظلمة الان ولم نستطع اضاءتها .
وقالت كـ :

— انهم ينصرفون . . لاشك انهم سيعودون في الليل

او في الفجر .

الطائر

زكريا نامر

« - اف . الامور بيتنا واضحة كل الوضوح .
انت تحبني وأنا لا احبك ولن احبك ولو مات كل الرجال
وبقيت وحدك الحي ، فهل تريد توضيحا اكثر ؟ » .
« - ارجوك يا نهله .. كوني ... » .
فقاطعت نهله قائلة : « سأذهب . تأخرت من
عملي » . وراقبها بحسرة وخجل بينما كانت تغيب في
جوف البناية ، ثم تابع سيره معني الرأس ، وتخيل
مطرا من نار يتساقط فوق المدينة فيحرق الضحكات
والدموع .
وفجأة افترض طريقه عدد من الشبان ، وقال له
احدهم متسائلا بلطف : « اتسمح لي يا اساذ بان اسالك
سؤالا ؟ » .
قال عباس : « اسأل ما تشاء » .
قال الشاب : « لحيبتك ؟ حقيقة أم مستعارة ؟ » .
وقال شاب آخر : « من يراهن ؟ أنا أقول انها لحيبة
مستعارة ومصنوعة من ذبل حصان » .
قال عباس : « اخجلوا . اتعرفون من اكون ؟ » .
قال الشبان بصوت واحد : « من انت ؟ » .
قال عباس : « أنا أشهر عالم في البلاد واسمى
عباس بن فرانس وأنا الذي اخترعت ... » .
فقاطعه أحد الشبان متسائلا : « ماذا اخترعت ؟
هل اخترعت ذبابة ؟ » .
وصاح شاب ثالث : « انها لحيبة ناجحة » .
قال شاب نان : « لقد اخترعت لحيبة » .

أفاق عباس من نومه على مواء قططه الثلاث الجائعة
فقال لها وهو يفتح باب البيت : « اخرجي وابحثي عن
طعام فالجائع لا يطعم جائعا » :
فلم تظمه القطط ، وظلت تموء متمسجة بساقيه ،
فارتدى ثيابه بحركات سريعة مضطربة ، وغادر البيت ،
ومشى في الشوارع المغمورة بشمس الصباح رجلا شاحبا
فارغ المعدة ، تواقا الى تدخين سيجارة واحتساء فنجان
قهوة . واستمر في السير حتى بلغ إحدى البنايات ،
فوقف بالقرب من مدخلها ، وراح يرقبه بلهفة ، وفجأة
بصر فتاة تدنو من مدخل البناية ، فسارع الى الاقتراب
حنها ، وقال لها : « نهله .. صباح الخير » .
قالت نهله متجهة الوجه : « صباح الخير » .
ثم أضافت متسائلة : « ماذا تريد ؟ » .
فتأملها مرتعشا . كانته قوتقلا ابيض وعينين
سوداوين .
قال لها بارتباك : « غدا عيد ميلادي » .
قالت بغضب : « هل تريد أن ازفرد ؟ ! » .
قال بصوت متهدج متوسل : « أراك غدا ؟ » .
« - لا » .
« - لماذا ترفضين ؟ » .
« - اصغ كما سأقول . في الليل لم أتم ولا لحظة
بسبب وجع في استائي ، وأنا الآن لا أحتمل حتى رؤية
أبي ولو عادت من القبر » .
« - دعيني أراك خمس دقائق فقط » .

فبادر عباس الى الابتعاد عن الشبان تلاحقهم ضحكاتهم الساخرة، واستأنف تجواله في الشوارع، ولكن خطاه المضطربة القصيرة، كانت خطا الأعمى الهارب. ولما تعظم جوعه وتمبه، قصد المطعم الذي اعتاد الذهاب اليه كل يوم، ولكن صاحب المطعم قال له: «سدد أولا ما عليك من ديون والا فلن تأكل ولا لقمة واحدة».

قال عباس: «سأدفع لك بعد ايام».

قال صاحب المطعم: «اذن ستأكل بعد ايام اما اليوم فلن تأكل».

قال عباس بصوت خفيض مرتجف خجل: «الجوع يوشك ان يهلكني».

قال صاحب المطعم: «مطعمي ليس ماوى للعجزة وأنا لست أمك».

فبادر عباس المطعم، وعاد الى بيته، وهناك وقف امام مرآة، وانتحب انتحابا مرا وهو يحلق في دموعه، ثم مسح دموعه، وابتنى ابتسامة المنتصر، وشرع يصنع قبلة ستدمر الكرة الأرضية، فارتفعت قططه الثلاث، وماءت مواء حادا، ففتح عباس باب البيت، فخرجت القطط بسرعة، وقصدت مخفر الشرطة، وانلدت رجاله بالهلاك القادم، ولكنهم كانوا يجهلون لغة القطط، فطردوها هائلين من مواثها، فمادت الى البيت قانطة، قالت عباس ما زال منهمكا في صنع قنبلته، فتحدثت اليه ورجته الكف من عمله، فضحك عباس وقال بتشف: «سأصنع من

بصغفني».

قالت إحدى القطط: «نحن سنعطيك ما يسعدك».

قال عباس متسائلا بلهجة هائلة: «وماذا تملك القطط غير المواء؟!».

قالت القطة: «سنعطيك اجنحة قططير كما تطير الطيور».

قال عباس: «ما هذا الهراء الذي اسمع؟».

قالت القطة: «كف عن صنع القنبلة فنحضر لك فوراً الاجنحة».

فطلب عباس جبينه، وتخليل نفسه غصبا اسود يحوم محلقا فوق مدائن العالم، فارتمش مفتبطا، وقال للقطط: «اتفقنا - اين الاجنحة؟».

فنفذت القطط ما وعدت به، واحضرت لعباس ثيابا ذات اجنحة عريضة طويلة، فارتداها بسرعة، وصعد الى سطح بيته، وقذف بجسده في الفراغ وهو يحرك الجناحين، فطار منسابا عبر فضاء ازرق رحب. ابتهج عباس، ونظر الى اسفل، فرأى مدينته التي ولد فيها صغيرة تحلق حولها حقول خضراء، فغمزه حنان جارف مباهت، فأنحدر نحو مدينته بلهفة، وحلق فوق بيوتها يرتجف في شرايينه حب عميق ورغبة في بكاء حار. وبغثة دوى طلق ناري منبثقا من المدينة، واخترق رأس عباس الذي شق برعب ودهشة ثم هوى الى اسفل - دمشق



المراجعات

بقلم : سعد البزاز

« ملاحظة »

— القتل مادة يكونون من القراء لانهم لن يكونوا قادة يقومون في الامر ، فتطالب بهم دولهم ، ولا جيشاء متهمين .. انهم في الحروب قتلوا او منتحرون —
في الفرقة ايضا :

صفحة لاوراق قديمة ، ورادير ترانسستور صغير ، من ذات النوع الذي يحمله فني وصيبة في سفرة الى الريف ، او الذي يتواجد مع مقاتلي الاوار الفلسطينيين يستلمون به اشعارات اذاعة الثورة .. هناك : سرير - دولاب حقل ، اثناء لشاي ، بقايا فطور برتقال - حلاوة الشوي الطين . وليس ثمة اشياء سرية مطلقا [

يجلس ، يواجه المرأة من جديد ، يبدو وجهه الخشن على المرأة اضافة لا تنسجم مع صفاء البلور وانكاسه .. لم يكن في اللحظات الماضية يتحسر وجهه ، اما الان وهو يعود الى وجهه مدنقا فلا يضيف الى جو الفرقة غير فحكة صغيرة وهو يقول :

وجهي مثل بدلات الصال .. وهذا مظهر ثوري .

قطع :

ظرف وردي :

« حبيبي .. كل ما يمكنني قوله لك ان لقادنا الاخير يترك في اعماقي ، طمك ، ذمك .. لقد أدركت انك تكن عالمي السري .. ولا استطيع القول الا انك أصبحت ممي في كل اوشامي السرية ... سأذهب الى حفلة رأس السنة ، اذكرك ان تكون هناك بيدللك الرمادية الصبغة ، انها لوسي التي يتصور سري لقومضك الفائق الدقيق .. »

— مسير —

يلفت ، قد يكون ملء من التحديق الى الوجه الذي أصبح رماديا كبدلات الصال ، او لون اربعة الربيع الخالي من الجزيرة العربية . او اللون جذوان لفرقة ، او جذوان سجين فقرة السلمان الارهابي المطلق ..

اللون الرمادي

« هو لون غير محدد او مطلق كالأبيض والأسود .. يوحي بشيء مقبل ، وامر قد يحدث ... والرمادي لون بدلات الصال حين يكون كغدا ، ولون بدلات السهرة حين يكون غامقا انيقا »

عندما نظر الى الساعة ذات الجرس امله على المنضدة كانت تقارب الثانية عشرة ليلا بدقائق ، ستقام بعد هذه الدقائق حفلات راقصة وتكرية ، ولن يوزع بابا نويل هذا العام يتناق بدل الفصون كما تقول مسرحية ما .. عليه الان ان ينظر من جديد الى الظرف الوردي ، يعيد قراءة الرسالة المتروكة منذ ثلاثة ايام على المنضدة ..

يشبع الرجل بين اربعة جذوان ، تنثر اوراق يومياته على مقاعد الفرقة .. والمنضدة المثوية الموضوعة امامه ، حينئذ التفتان بين الاوراق والحيطان الاربعة ، مرتبان ايضا ، وعين تقمان على وجهه المنعكس في المرأة ، يبدو الوجه رماديا ، في هذه اللحظة تكون نظراته متوزعة في الفرقة كانه لا يعرفها او انه يبحث عن شخص كان في المكان .. مادت نظراته الخالية الى وجهه على المرأة .. وغاطب نفسه :

— كائنني اخرج من منجم ..

« لوجهي لون بدلات عمال المناجم »

يتفكره

« الفصل في المناجم له شروط خاصة »

— لماذا ؟

« الموت هناك يكون بطيئا .. مثل لون رمادي »

— يعني مثل وجهي ؟

« .. مثل وجهك »

بينهم نفسه :

— وجهي محتقر الآن !

« مثل بدلات الصال .. »

— وجهي فقط ..

« والباقي .. »

— انا محتقر كالبرجوازيين ..

.. يستدير

يلمح على الجدار صورة راقصة سترينبيلز .. في وحدته التي صارت معلقة وصبة يشده هذا السري ، الجسد ، حين يتممره يعود الوجه اسفل ، اتقى ، تلك الرمادية المحتقة تنسحب ... يثيب وجهه عن المرأة ، ويقع في انتباهه ، انه تكوين خاص بين مجموع الاشياء التي تعمله بها الفرقة المطلوبة بدهان رمادي .. وللحظة يبدو له ان يحاسب نفسه واشيائه .. فيبدأ بالعد :

اشياء الفرقة :

[منضدة ، كرسيان ، صورة راقصة سترينبيلز ، ساعة ذات جرس ، ملابس ، هو ايضا .. جريدة قديمة ، فيها حكاية الخبر :

« الخبر » :

— استطاعت الهند ان تهزم باكستان بعد اربعة عشر يوما من القتال الضاري في باكستان الشرقية ، ولم يقتل غير بضيع مئات من الفوق الباكستانيين والهنود .. وظهرت دولة جديدة في العالم تعرف (بنغلاديش) ، فيها مئتا الف امرأة في احشائهن اجنة غير منسوبة لاصحابها .. كان الجنود قد نزعوا قبل اندلاع القتال بايام —

قطعة تعليمية من بادنة عن الموافقة

تأليف . برتولد برمت

ترجمة . علي محمد الجبري

شخصيات المسرحية :

طيار

ثلاثة موزعون (برادون)

قائد الكورال

الكورال (مغنون)

متحدث

ثلاثة مهرجون

حشد من الفنانين المشتركين في المسرحية يقفون بشكل متناسق وراء الكورال ، يسارا تنتصب الأوركسترا وفي اليسار أيضا توجد منصة يقف وراءها قائد الأوركسترا مع الفنانين والموسيقيين والمتحدث . وعلى يمين المنصة (في مقدمة الخلفية) يجلس مفني طاقم الطائرة المحطمة مع الطيارين الساقطين . لأجل توضيح المشهد أكثر يمكن وضع حطام طائرة بجانب الجمهور أو على المنصة .

١ -

تقرير عن الطيران (الطيارون الأربعة يتحدثون)

في هذا المعتبر ، حيث بدأت الانسانية

تتعرف على نفسها

بنينا الطائرات

من خشب ، حديد وزجاج

وطرنا في الفضاء

بسرعة تفوق سرعة الاعصار

كان محركنا الصغير لوحده

يفوق قوة مائة حصان قوي

لآلاف السنين وكل شيء باستثناء الطيور

يسقط من اعلى الى اسفل

وعلى اقدم النقوش الحجرية

لم نجد أية اشارة

عن انسان طار في الفضاء

لكننا تملطنا

في نهاية الالف الثاني من تاريخنا

تملطنا في اختراعنا الحديدي

ليدلنا على ما هو ممكن

دون ان ننسى

ان هذا ليس كل ما يمكن

٢ -

السقوط

قائد الكورال : ا توجه حديثه الى الطيارين (

لاتطيروا بعد الآن

انتم لستم بحاجة للسرعة الهائلة

الارض الواطئة لكم

انها كافية جدا

لانكم الآن بلا حراك

لستم فوقنا

ولا بعيدا عنا

ولا في مساركم

وانما بلا حراك

ولكن قولوا لنا ، من انتم ؟

الساقطون : (يجيبون)

اننا نشارك في اعمال رفاقنا

طائرنا كانت الفضلى

طرنا عاليا عاليا

عبرنا المحيطات

حتى بدت الجبال ضئيلة جدا

وتملكتنا حمى المدن

ونفطها

افكارنا اضحت مكان

وصراعا من اجل السرعة

ونسينا في هذا الصراع

وجوهنا واسماءنا

وفي الانطلاق السريع

نسينا الغاية من انطلاقنا

لكننا نستعطفكم

ان تتقدموا الينا

وتعطونا ماء

ووسائد تحت رؤوسنا

تعيوننا

لأننا لا نرغب أن نموت
الكورال : (يوجه حديثه إلى الجمهور)

اسمعتهم أربعة أشخاص

يلتصمون معونتك

قد طاروا في الفضاء

وسقطوا على الأرض

وهم لا يرغبون في الموت

لذا يرجونكم المساعدة

ونحن هنا

عندنا قدح مساء

ووساده

لكن أخبرونا

أن كان علينا أن نساعدكم

الجمهور : (يرد على الكورال) نعم

الكورال : (إلى الجمهور) هل ساعدوكم

الجمهور : كلا

متحدث : (يتوجه إلى الجمهور يخطو متجاوزاً وضع

السائقين وهم يمالجون في لحظاتهم الأخيرة

من شدة البرد ويأال الجمهور)

هل يساعد الإنسان الإنسان

التقصي الأول : (عن هل الإنسان يساعد

الإنسان)

قائد الكورال : (يتقدم) واحد منا عبر المحيط

واكتشف قارة جديدة

ثم تبعه الكثيرون

بنوا بملهم وذكايتهم مدناً كبيرة

الكورال : هذا لم يجعل الخبز أرخص

قائد الكورال : صنع أحدنا ماكينة

تدار عجلتها بقوة البخار

صارت أم المكان

وعمل عليها الكثيرون

طيلة النهار

الكورال : (يردد) هذا لم يجعل الخبز أرخص

قائد الكورال : الكثيرون منا قد تأملوا

مسار الأرض حول الشمس

نوعات الإنسان الذاتية ، قوانينه العامة

تركيب الجو ، والأسماء في أعماق المحيطات

واكتشفوا أشياء هائلة

الكورال : (يردد) هذا لم يجعل الخبز أرخص

أما انتشر الفقر في مدناً

ومنذ أمد بعيد لم يعد أحد يعرف

ما هو الإنسان

فمثلاً عندما كنتم تطيرون

كان شيئاً يشبهكم يزحف على الأرض

كلا ، ليس كالإنسان

قائد الكورال : (يوجه حديثه للجمهور) هل يساعد الإنسان

الإنسان ؟

الجمهور : كلا

التقصي الثاني

قائد الكورال : (يوجه حديثه للجمهور) تأملوا صورنا

وأخبرونا بعد ذلك أن كان الإنسان يساعد

الإنسان

(تعرض عشرون صورة فوتوغرافية ، تقدم

ناساً من عصرنا يجزرون الإنسان)

الجمهور : (يصرخ) الإنسان لا يساعد الإنسان .

التقصي الثالث

قائد الكورال : (يوجه حديثه للجمهور) راقبوا عدداً من

المهرجين ، لأن في نمرتهم الإنسان يساعد

الإنسان (ثلاثة من المهرجين ، أحدهم يدعى

السيد شميت ، ضخّم الجثة ، يصعدون

ويتحدثون بصوت عال جداً)

الأول : المساء جميل ، ياسيد شميت

الثاني : ماذا تقول عن المساء ياسيد شميت ؟

سيدشميت : لا أجده جميلاً

الأول : ألا ترغب في الجلوس ، ياسيد شميت ؟

الثاني : يوجد كرسي هنا ، لم لاتجيب سيد شميت ؟

الأول : ألا تستطيع أن ترى ، السيد شميت يرتقب في

تأمل القمر ؟

الثاني : لماذا تناله في مؤخرته دائماً ، الآن هذا يضايق

شميت ؟

الأول : لأن السيد شميت ضخّم ، لذا أناله في مؤخرته .

الثاني : وأنا كذلك .

الأول : عفوا سيد شميت ، فلقد أعدت هذه لجلوسنا .

سيدشميت : أنا اليوم لست على مايرام

الأول : لذا عليك أن تبتهج ياسيد شميت

سيدشميت : أنا اعتقد ، أنه لا يمكن أن أكون مبتهجاً

(استراحة : مألون بشرتي)

الأول : متورد ، متورد سيد شميت على الدوام .

سيدشميت : انظر ، فأنا اعتقد بأنني أبدو ذا سحنة بيضاء

الأول : لكن هذا غريب حقاً ، أنت تقول ، بأنك تعتقد ،

انك تبدو ذا سحنة بيضاء ؟
الآن عندما اتفرد فيك ، يجب ان اقول ، اعني ذلك الآن ، انك تبدو ذا سحنة بيضاء .
الثاني : مهما تكن هذه الحالة ، عليك بالجلوس ياسيد شमित .

سيدشमित : لا اريد في الجلوس هذا اليوم .
الاول : كلا ، كلا ، لا تجلس بأي حال من الاحوال ، فمن الافضل ان تبقى واقفا .
سيدشमित : لماذا ، اعتقد انه يجب علي البقاء واقفا ؟
الاول (الثاني) : لا يمكنه الجلوس هذا اليوم ، لانه من المحتمل الا يعاود النهوض مرة اخرى لسبب او لآخر .

سيدشमित : آخ
الاول : اتسمع انه يحس ذلك بنفسه ، لذا يفضل الوقوف
سيدشमित : اني بدأت اعتقد ان ساقَي اليسرى قد تجمدت
الاول : كثيرا
سيدشमित : كيف ؟
الاول : انها تؤذيكَ كثيرا
سيدشमित : نعم ، انها تؤلني كثيرا
الثاني : سبب ذلك الوقوف
سيدشमित : نعم ، يجب علي الجلوس
الاول : كلا ، يجب ان نتحاشى ذلك بأي حال من الاحوال
الثاني : بما ان ساقك اليسرى تؤذيكَ ولا يمكن الاستعاضة بغيرها ، فعليك ان تتخلص منها .
الاول : وكلما كان ذلك اسرع كان احسن .
سيدشमित : نعم ، اذا كنتم تعتقدون بذلك
الثاني : طبعي .

..... (ينشرون ساقه بالشار)
سيدشमित : لطفا الي بعضا اعطوني عصا
الاول : والان تستطيع الوقوف بشكل جيد ياسيدشमित
سيدشमित : نعم ، لكن اعيدوا الي ساقَي اليسرى ، فانا غير راغب في ان افقدها .
الاول : تفضل اذا كنت مرتابا
الثاني : نحن نستطيع الذهاب
سيدشमित : كلا ، كلا ، عليكما البقاء فانا لا استطيع السير لوحدي .

الاول : خذ هذه الساق
(سيد شमित يضع الساق تحت ابطه)
سيدشमित : لقد سقطت عصاي
الثاني : ولكن عندك الساق
(يضحكان بصخب)
سيدشमित : في الواقع لا استطيع الوقوف ، لان ساقَي الاخرى تؤلني .

الاول : هذه مسألة تستدعي التفكير بها .
سيدشमित : مع اني لا اريد في ازعاجكما ، حيث لا لزوم لذلك ، الا اني اجد مشقة عندما اريد المشي بدون عصا .

الثاني : حتى نرفع العصا ، نستطيع ان ننشر ساقك الاخرى بشكل حسن ومطمئن .
سيدشमित : نعم ، ومن المحتمل ان يكون هو الافضل .
(ينشرون ساقه الاخرى ، يسقط بعد ان يختل توازنه)

سيدشमित : لم اعد استطيع الوقوف .
الاول : مفرع ، فنحن نرغبنا في تحاشي هذا الموقف .
سيدشमित : ماذا ؟

الثاني : الا يمكنك الوقوف بعد الآن ، ياسيد شमित ؟
سيدشमित : لا نقل مثل هذا الكلام ، لانه يؤذي .
الثاني : ما الذي يجب الا اقله ؟
سيدشमित : ان
الثاني : انك لا تستطيع الوقوف
سيدشमित : الا يمكن ان تحفظ لائك ؟

الثاني : كلا ، ياسيد شमित ، لكني استطيع ان اقطع اذنك اليسرى ، كيلا تسمعني عندما اقول ، انك لا تستطيع الوقوف .
سيدشमित : نعم ، ومن المحتمل ان يكون هذا الافضل .
(ينشر اذنه اليسرى)

سيدشमित : (للاول) لم اعد اسمعكم .
(يذهب الثاني عبر الجبهة الاخرى . اعتلوا عما اصاب الاذن « يتفاجم غضبه » كما اعتلوا عما اصاب الساق الثانية لان هذا ليس اسلوبا في معاملة المرضى . سلمه الاجزاء التي فقدها فورا ، لانها ملكه)
(يضعون الساق تحت ابطه ويرمون الاذن في حفنه)

سيدشमित : عندما ترغب في ممارسة حيلك معي فما الذي اصنعه يدي ؟

الثاني : لتبقى لان عليها ان تحمل كثيرا من الاشياء العذبة النفع .
سيدشमित : (بخفوت) اكيد . ولكن الا يمكنك استئصالها ؟
الثاني : يمكننا استئصال اليد كلها ، وهذا هو الافضل .
سيدشमित : نعم ، تفضلوا اذ كنتم تعتقدون
الثاني : طبعي

(ينشرون يده اليسرى)
سيدشमित : شكرا ، لقد بذلتم الكثير من اجلي .

الاول : هذا كل ماملكه ولن يستطيع احد انتزاعها منك
(ويرمون كافة الاجزاء المقطعة في حصنه .)
سيدشميت: بالسخرية ، ان في رأسي افكارا لامعقولة ،
لذا عليك ان تحدثني عن شيء يريحني .

الاول : بكل سرور ياسيد شميت ، هلا ترغب في سماع
قصة : يشاجر شخصان في مطعم ويصعد
خروجهما يتراشقان بالتفاح . يصيب أحدهما
الأخر بتفاحة في فمه . عندئذ يقرران ببقية
في فمه حتى حضور الشرطة .

(الثاني يضحك وسيد شميت لا يضحك)

سيدشميت: انها ليست جميلة ، الا يمكنك ان تقص علي
حكاية جميلة ليست كهذه ، لان في رأسي افكارا
لامعقولة ، كحكايتك التي سردها قبل قليل .

الاول : كلا ، للأسف ياسيد شميت ، فانا لا اعرف سواها
الثاني : لكننا نستطيع ان نقطع رأسك ، فيما اذا كان
يحوي افكارا خرقاء وحماقات .

سيدشميت: نعم ، اذا كان هذا يساعد .

(ينشرون القسم العلوي من رأسه)

الاول : كيف حالك الآن ، سيد شميت ، الست على مايرام ؟
سيدشميت: نعم ، اخف بكثير ، لكنني احس بتجمد في رأسي .
الثاني : ارتد قبعتك (يصرخ) ارتد القبعة .

سيدشميت: لا أستطيع الوصول اليها .

الثاني : اتريد عصا ؟

سيدشميت: نعم ، لطفا . (يضطاد القبعة بالعصا) الآن
سقطت العصا من يدي ولا يمكنني تناول
القبعة . كما اني احس بقشعريرة قوية جراء
البرد .

الثاني : وعندما تقطع رأسك ؟

سيدشميت: هم ، لا أدري

الاول : هذا افضل .

سيدشميت: كلا ، لم أعد اعرف اي شيء على الاطلاق .

الثاني : لهذا انت لا تعرف

(ينشران رأسه . فينطرح ارضا)

سيدشميت: قف وضع يدي على جيبني .

الاول : اين ؟

الثاني : هل هذا افضل ، سيد شميت ؟

سيدشميت: كلا ، لقد وضعت ظهري على صخرة .

الثاني : نعم ، سيد شميت ، فلا يمكنك الحصول على
على كل شيء .

(يطلقون ضحكات مدوية ويخرج المخرجون
الثلاثة) .

الجمهور (يصرخ) : الانسان لا يساعد الانسان

قائد الكورال: اعلينا تقطيع الوسائد ؟

الجمهور : نعم

قائد الكورال: اعلينا ان نسكب الماء ؟

الجمهور : نعم

- 4 -

انكار المساعدة

الكورال : تقطع الوسائد ، ونسكب الماء ، هكذا يجب الا
نساعدهم .

المتكلم : (يقطع وسائده ويسكب ماء) يقرامع الجمهور :
طبعا رأيت المساعدة في بعض الاحيان .

وفي بعض الاشكال ،

تحدث نتيجة لحالة

لا يمكن الاستغناء فيها ،

عن سلطة .

لذا ننصحكم بمواجهة الحقيقة الفظيعة بنفس
الشيء وان تتركوا الحالة ،

التي توجب عليكم حقا جديدا للغير .

اي ان لا تحسبوا حجاب المساعدة .

فلا امتناع عن المساعدة

يحتاج لسلطة

والحصول على المساعدة

يحتاج لسلطة ايضا

وما دامت القوة هي السيطرة

يمكن الامتناع عن المساعدة

واذا لم تعد القوة هي السيطرة

فلا داع للمساعدة

اذ يجب الا تطلبوا بالمساعدة ،

وانما يجب ان تقضوا على القوة ،

المساعدة والسلطة يكونان شيئا متكاملًا ،

وهذا المتكامل يجب ان يتغير .

- 5 -

المشاورة

الطيوار الساقط: رفافي سموت .

الموضبون الثلاثة: نحن نعرف اننا سموت

ولكن اتعرف هذا انت ؟

اسمع اذن :

انت سموت حتما

تنزع منك حياتك وانجازاتك

سموت لوحدهك

ولا ينظر احد اليك

اخيرا تموت

ونحن كذلك .

سلا

مراقبة الاموات

المتكلم : راقبوا الاموات

(تعرض عشر صور فوتوغرافية كبيرة جدا

عن الاموات)

ثم يبدأ المتكلم مرة اخرى : مراقبة ثانية للاموات

او يعاد عرض الصور الفوتوغرافية مرة اخرى .

الساقطون: (يبدأون بالصراخ بعد مراقبة الاموات)

نحن لا يمكن ان نموت

- ٧ -

قراءة نص التعليق

الكورال : (بوجه حديثه الى الساقطين)

لا يمكننا مساعدتكم

نرشدكم ارشادا واحدا

وفي موقف واحد

يمكننا ان نقدمه لكم

موتوا .. ولكن تعلموا .

تعلموا ، ولكن ليس خطأ

الساقطون : نحن لانملك الوقت الكافي

ولا يمكن ان نتعلم الكثير .

الكورال : عندكم الوقت القليل

لديكم الوقت الكافي

لان الحقيقة بسيطة

(بعد انتهاء الكورال يعود المتكلم وفي يده

كتاب . يتفرغ للساقطين . يجلس ويقرأ التعليق)

المتكلم : عندما ينتزع الانسان شيئا ما سيتمسك به

والمنتزع سيتمسك به ايضا ، وعندما يتمسك

الانسان بشيء سينتزع شيئا . ومن يمت

يتخل عن اى شيء ؟

لن يتخل عن طاولته او فراشه .

من سيموت منا يعرف بالي سأتخل عما ملكه ،

وسأهدى ما يفيض عن حاجتي .

من يمت منا يتخل عن الشارع الذي يعرفه

والآخر الذي لا يعرفه ، عن الثروات التي

يملكها والاخرى التي لا يملكها ، عن الفخر

نفسه ، عن يده نفسها .

المتكلم : ٢ - عرض الفكر على الانسان التنازل عن ملكياته

ليشجعه على الموت . فعندما تنازل عن كل

شيء ولم يبق له سوى الحياة . طلبها منه .

٤ - عندما يتطلب الفكر على العاصفة

فانه يعرفها ويتفاهم معها ايضا فاذا رغبتم

في التغلب على الموت ، فانكم تتغلبون عليه

ما عرفتموه وانفقتم معه . ولكن من لديه الرغبة

في الاتفاق يبقى ملازما الفقر ولا يتمسك

بالاشياء ، فيصبح بالامكان اخذها منه .

فعندئذ يلقى كل اتفاق . ولا يتمسك بالانكار ،

فيمكن اخذها منه ، عندئذ لا يوجد أي اتفاق .

- ٨ -

(الكورال يمتحن الساقطين امام الجمهور)

الكورال : كم ارتفعتم ؟

الموضوعون الثلاثة : طرنا الى علو مخيف .

الكورال : كم ارتفعتم ؟

الموضوعون الثلاثة : طرنا الى ارتفاع اربعة الاف متر .

الكورال : كم ارتفعتم ؟

الموضوعون الثلاثة : طرنا عاليا .

الكورال : كم ارتفعتم ؟

الموضوعون الثلاثة : فوق الارض قليلا

قائد الكورال : (بوجه حديثه للجمهور) : ارتفعوا قليلا .

الطيّار السقط : حلقت عاليا .

الكورال : خلق عاليا .

(٢)

الكورال : هل مجدتم ؟

الموضوعون الثلاثة : ليس كثيرا .

الكورال : هل مجدتم ؟

الموضوعون الثلاثة : مجدنا .

الكورال : هل مجدتم ؟

الموضوعون الثلاثة : كثيرا .

الكورال : هل مجدتم ؟

الموضوعون الثلاثة : كثيرا .

الكورال : هل مجدتم ؟

الموضوعون الثلاثة : كثيرا جدا .

قائد الكورال : (الى الجمهور) مجدنا كثيرا جدا .

الطيّار الساقط : انا لم امجد كثيرا .

الكورال : لم يمجّد كثيرا .

(٣)

الكورال : من انتم ؟

الموضوعون الثلاثة : نحن من استطاعوا الطيران عبر المحيطات .

الكورال : من انتم ؟

الموضوعون الثلاثة : نحن لا أحد .

الطيّار الساقط : انا جارلس تونجسير .

الكورال : ابي جارلس تونجسير .

(٤)

الكورال : من ينتظركم ؟

الموضوعون الثلاثة : الكثيرون وراء البحار بانتظارنا .

الكورال : من ينتظركم ؟

الموضوعون الثلاثة : ابائنا وامهاتنا .

الكورال : من ينتظركم ؟

الموضوعون الثلاثة : لا أحد .

قائد الكورال : (بوجه حديثه للجمهور) لا أحد ينتظرهم .

(٥)

الكورال : من سيموت ، لو متم ؟

(٥)

الموضبون الثلاثة : أولئك الذين مجدوا كثيرا .
الكورال : من يموت اذن ، عندما تموتون ؟
الموضبون الثلاثة : أولئك الذين ارتفعوا فوق الأرض قليلا .
الكورال : من سيموت ، لو متم ؟
الموضبون الثلاثة : من لا ينتظرهم احد .
الكورال : من سيموت ، لو متم ؟
الموضبون الثلاثة : لا احد .
الكورال : الآن انتم تعرفون :
 لا احد .

سيموت ، عندما تموتون
 الآن انتم تفركون .
 حجمكم الصغير .

الطيار الساقط : لكني عندما اطي
 امتلك كل قوتي المظيمة
 لا احد

يطير مثلي عاليا
 انا لم امجد بما فيه الكفاية
 لا يكفيني ما حدث من تشريف
 فما خلقت من اجل احد او شيء
 انما من اجل الطيران .
 لا احد ينتظرني
 وانا لا اطي اليكم .
 انما بعيدا عنكم ولن اموت مطلقا

(٩)

التمجيد والانتزاع

الكورال : لكن الآن

نحن نرى ما قد توصلتم اليه
 لان ما توصلتم اليه هو الحقيقة
 اعطونا المحرك
 هيكل الطائرة والاجنحة وكل ما كنتم
 تطيرون به .
 اتركوها

الطيار الساقط : لا ، لن اعطيها

فماذا يكون

طيار بلا طائرة ؟

قائد الكورال : خذوها (تحمل الطائرة الى الجهة الاخرى
 من القاعة)

الكورال : (خلال انتزاع الحطام ، يمجّد الساقطون)

الكورال : (خلال انتزاع الحطام)

قفوا ، ايها الطيارون

انتم من تضيرون قوانين الأرض

آلاف السنين وكل شيء باستثناء الطيور

يسقط من اعلى الى اسفل

وعلى اقدم النقوش الحجرية

لم نجد اشارة
 عن انسان طار في الفضاء
 لكن تمللنا

في نهاية الالف الثاني من تاريخنا .

الموضبون الثلاثة : (يشيرون الى الطيار الساقط) ما هذا ،
 الا ترون ؟

قائد الكورال : ايسرع الى الكورال) ويصرخ : اهذه حقيقة
 فقد تغيرت معالته تماما

الكورال : (يحيطون بالطيار الساقط) لا يمكن التعرف
 على ملامحه

وهو السبب في ذلك وحده

انه ما بيننا وبينه ، لانه كان يحتاجنا

واننا احتجناه

هكذا كان

ينتزع منا ،

قائد الكورال : هكذا من يشغل مركزا

ما نحتاجه منه .

حتى عندما يتظاهر بذلك

ياخذ منا كل ما نحتاجه

ويرفض ان يعطينا ما نحتاجه

لذلك ينطفئ وجهه مع مركزه .

لانه كان يملك شيئا واحدا فقط .

(اربعة من الكورال يتناقشون)

الأول : حينما حصل هذا .

الثاني : قد حصل

الأول : ما هسو

الثاني : لا احد

الثالث : عندما كان احد

الرابع : لم يكن احد

الثالث : كيف اكتشفتموه ؟

الرابع : عندما شغلناه .

الأربعة معا : عندما تهتف به ، يقف

وعندما تغيره ، يحصل هذا .

من تحتجبه ، لا يعرفك

ومن يكن نافعا ، يتكبر .

الثاني : لا احد

الكورال : (الى الجمهور) هذا الملقى بلا مركز

لم يعد انسانا

فلتمت ، يامن لم تعد انسانا

الطيار الساقط : انا لا استطيع ان اموت

الموضبون الثلاثة : انك ستطبت من التيار ، يا انسان .

انك لم تكن في التيار ، يا انسان

انك كبير جدا ،

انك غني جدا ،

انك اثنائي جدا ،

لذلك لا تستطيع ان تموت .

الكورال : لكن

من لا يستطيع الموت
يمت أيضا
ومن لا يمكنه العوم
يم أيضا .

- ١٠ -

الطرد

الكورال : واحد منا ، مثلنا تماما

في الظهر والأفكار
عليه ان يغادرنا ، لانه رسم خلال الليل
وأصبح منذ الصباح تنفسه فاسدا
تلاشت ملامحه ووجهه
الذي كنا نثق به ، ولم نعد نعرفه .
تكلم معنا ، يا انسان ، فتحن نتنظر صورتك
في المكان المعتاد .

انه لا يتكلم وصوته بعيد
لا تفرق ، يا انسان

عليك ان تسرع

الان اذهب سريعا

لا تحدد ، ابتعد منا

(مثنى الظيل الساقط يفادر القامة)

- ١١ -

المواقفة

الكورال : (يحاور الموظفين الثلاثة)

انتم من تمشون مع التيار
لا تنغمروا في العدم
ولا تلهووا لذوبان الملح في الماء
وانما اطفوا
انتفضوا في موتكم بعزيمة
كما كنتم تعملون بعزيمة
وتقلبون ما يقلب
ولكن ليس في موتكم
انتفضوا بعزيمة
ولكن ليس في موتكم

انما خذوا منا عهدا
بان تعيدوا بناء طائراتنا
ابدأوا .

طيروا لاجلنا

في المكان الذي نحتاجكم فيه

وفي الوقت الذي نحتاجكم فيه

سيروا معنا ولاجلنا

لكي لا نغير شرائع الارض فقط ،

فالقانون الاساس

لكي لا نغير شرائع الارض فقط ،

يغير كل شيء ،

الفهم ، العالم والبشرية

وبالاخص الفوضى والطبقات الانسانية

لان هناك نوعين من الناس

المستغل والجاهل

الموظبون الثلاثة : نحن نوافق على التغيير .

الكورال : نطلب منكم

ان تغيروا محركاتكم وتحسنوها

زيدوا سرعتها وسلامتها

ولا تنسوا الغاية من الانطلاق

الموظبون الثلاثة : نحن سنحسن

المحرك ، والسلامة والسرعة

الكورال : اتركوها .

قائد الكورال : تقدموا .

الكورال : هل حنتم العالم ؟

حننوا العالم الاحسن

قائد الكورال : تقدموا .

الكورال : نعم ، حننتم

وانتممتم للعالم للحقيقة النامة

اتركوها .

قائد الكورال : تقدموا .

الكورال : غيروا العالم ، غيروا انفسكم .

اتركوها .

قائد الكورال : تقدموا . تقدموا .

النفوس

موفقا جعفر

الامسيات العابقة برائحة الليل المقبل .. لم يكن وجهه يبرز من بين تلك الوجوه جميعا .. حتى الاماكن التي ذهبنا اليها وصخبنا فيها زمنا واعتدنا ان نقول فيها كل ما عندنا عن الشعر والانسان والمستقبل ، حتى هذه الاماكن لم تعد تستقبل صوته ولا اندفاعه الهائل في تناول الاشياء وتقبلها وتحولها الى مسائل قابلة للاحاس بالروعة والعظمة .

جرتني قدمي ذات يوم الى المكتبة التي طبعت له ديوانه الاول .. واجهتني عينا صاحب المكتبة وهو يضيّقهما ويتأمل بهما طويلا ثم يهتف باندعاش - اهو انت ؟

اخذ يدي بقوة وحرارة وضغط عليها ..

اقسم انك طيف ..

لست طيفا .. انا هو لقد عدت منذ فترة قصيرة .

طال بك السفر من المدينة يا استاذ

اهو سفر حقا ؟

ليكن سفرا وراء الاشياء ..

جئت اسالك عن الشاعر ، فمذ عودتي لم اراه ولم اعثر عليه او اجد من يدلي عليه .

اتعنيه .. ذلك الشاعر الذي يتحدث عن الزمن القادم بمراجيح الاطفال السعداء ؟

ضحك صاحب المكتبة بسعادة ، ظانا انه

يدخل في نفسي موجة من الود والمرح ، غير انني

هزرت رأسي وانا احديق فيه باستمرار .

لم اعد اراه .. صدقني .. انه مثل بلورات الملح

الدائبة في الماء ، غير انني سمعت بانه يقع معتزلا

في الطرف الغربي من المدينة ..

قفزت اليه ، مقتربا منه الى حد صميمي ، ولحيت

جيذا مقدار التجاعيد التي استبانتي في وجهه بعد تلك

السنوات التي امضيتها مقتربا من المدينة ، استكنت

ماخوذا الى تجاعيده ، استشرها على الصدق والوفاء ..

رسم لي الطريق المؤدي الى معتزل الشاعر في الطرف

الغربي من المدينة بينما كانت الكتب المرسوفة على الرفوف

ترصدنا في الصمت المخيم داخل المكتبة وكاننا شيطانان

يتفغان على خطة جديدة في العالم السفلي البهظ بالانفاسات

السرية .. وخرجت من عتمة المكتبة الى النهار الذي يبحث

معي عن الشاعر .

منذ عدت الى المدينة وانا ابحث عنه .. سألت عنه ، قيل لي انه لم يعد يشغل تفكير مواطني المدينة العجولين والمنشغلين دوما ، ولم يعد ليثير في وجدانات الناس هواجسهم المتحرقة الاولى التي كانت تستفزها كلماته . وتحركها طقوس قصائده ، وهي تنحت في اضلعهم معابد النار ، حتى ليصل اللهب الى نخاع العظم .. يظل وجهه محفورا في ذاكرتي رغم قساوة الغربة التي ابهرت في عبابها عبر سنوات النفي والتشرد والتكعب في حانات وشوارع العالم المتفجرة باصوات الغضب والتمرد ... استعيد في محاولات البحث والمنور عليه - صوته وقصائده واندفاعه مثل حزم الضوء التي لا تنتهي عن التائق والسيولة المضيئة ، وهو يعض - غير مبال بالتدمير الذي قد يحقق به - مائلا هواء المدينة التي عدت اليها اخيرا - بالقصائد المنقوشة في جدار الزمن .

عجب كيف ينسى ، وكيف يغيب وجهه بهذا البسر الذي اعتاد عليه الناس . ثم قيل لي انه لم يعد يرى وربما - وسط انشغال مواطني المدينة بأسباب الحياة المعقدة والشائكة - ذهب الى مكان آخر بعيد واعتكف في الصمت الذي تفتقده ساحات المدينة ، وبذلك فانه يعتبر منسيا وغائبا ، وربما مينا او هالكا في موجة من موجات الاويشة الشريرة الكاسحة .. ثم عثرت في احدي المرات على بعض قصائده وعدد من دواوينه وهي مطروحة باهمال على الارصفة في نهارات طافحة بالفياء والضجيج واللابالاة .. تصفحت القصائد ، وابتمت مرارا وتكررت حياتنا الاولى معا .. دوما استعيد صوته وضحكاته واندفاعه ، كانه - بومئذ - يعرف اللفز ويحتويه ويحول الى رؤى تشير الى زمن قادم يطفح بالبشارة ويمحق الموت والقذارات والحروب التي تنصب شراكها .. قلت في نفسي وانا ابحث عنه : انه لم يمت ولم يذهب الى مكان آخر . انه موجود بالتأكيد ، ولكن امن العقول ان يكون الان بالنسبة ومندهرا وشاعرا باللاجدوى ؟ لم اكن لاصل الى يقين ان لم اعثر عليه فعلا واواجهه بكل ما املك من ذكريات وحساب للابام التي انقضت .

في واجهات المخازن الزجاجية ، كانت الوجوه تنطبع وتنعكس وتنمحي خاطفة ومنشغلة وضجرة .. في المقاعد المهملة اللطخة يبتلع دهنية سوداء تنز المقاهي خدرا دبقا يعيط بالرواد الذين احتكموا الى التحديق بالاشياء .. على ارسفة الشوارع تظل الاقدام تتخاطف مسرعة في

الدرب اليه ، تسبقه التوقعات ، وتتزامن دونه افكار سقيمة وعنيدة ولكنها غير واضحة ، اغلبها يدوم في رأسي مثل هزيم الرعد .. لقد ابصرت كل شيء في المدينة يتحول ويتغير وينمو مثل نبات خرافي دون ان تستطيع قوة ان توقف نموه واستطالته وتضخمه ، ابصرت غير الحياة التي شهدتها معه في الزمن الذي قال فيه قصائده ورؤاه ، وقدم فيه صوته حادا وقويا وواعدا .. انراه تغير مثلما تغيرت الاشياء ، بعد هذه الغربة والقطيعة والمزلة ؟

الدرب اليه .. درب الى نفسي ، وهي تبحث عن موقعها الظليل ..

فتح لي الباب . وقفنا لحظة مأخوذين بانثر اللقاء العميق .. سدد الي نظرة واثية ومندهشة في آن واحد .. اثر التجاعيد بدا واضحا ومشوبا بارهاق رضى ومستلهم . فجأة ، فكر هو بانه حوصر من حيث لم يتوقع مطلقا ان يداخمه اللقاء بهذا الشكل السريع ، وفجأة ايضا ، تذكر وجهي الذي ربما انحفر عميقا في مجرى ذاكرته المتعبة . وبدون ان نتكلم ، تماقنا بصورة غير اعتيادية ، اذ انه مد يده اليمنى واحاط بها عتقي ، وضممني في المسافة القليلة التي تفصل بيننا ، وكان يحمل في يده اليسرى وعلى امتداد ذراعه اليسرى طفلا مرتخي الساقين هزيلا ونائما بجلال وروعة .

ادخل .. ادخل .. ادخل ..

ودخلت الى دهليز مربع معتم آل بي الى فسحة بدا فيها بعض الضوء وبعض الاثاث المهمل والمغطى بطبقة خفيفة من الغبار ، واركنكت زاوية (الكرويتة) العارية من ايما مسند او غطاء ، ثم ابصرته دائب الحركة في مجال الفسحة ، وهو يحمل الطفل بعناية ويتمتم مصموقا بالمفاجأة .

* قلت له بغضب - أي بشر انت ؟ هل انت بشر حقا ؟

اراد ان يجلس قبالي ، غير انه ظل يلوب متمتما . نهض واقترب مني وتحسس الحيز الذي احتله ، وعاد يتمتم وحده .. فقلت له :

أي انسان انت .. لماذا تموت هنا ببطء ؟ لم يقل شيئا . بدا حريصا على ان يحمل الطفل

الذي لم يتجاوز العامين بحيث لا يطوله اذى مما يسببه اللقاء او مما يحدث في الغرفة او الفسحة لا ادري .. وكان يريد ان يتلمس متائيا ومشوقا حجم لقائنا غير المنتظر ليستوعبه . ارتجف صوته - متى عدت ؟

منذ ايام . ومنذ عدت وانا اسأل عنك . لماذا تموت هنا بهذا الشكل المؤري ؟

ستفهم كل شيء ، ستفهمه يا صديق . ولكنك لم تمت .. هم .. كنت اعتقد انك ميت في الغربة والسفر ..

لم اواجه الموت حقا مثلما واجهته وانا اجد المدينة خالية منك

ستلد المدينة شاعرا غري ذات يوم وسيكمل المشوار ..

وانت ، وهذا الطفل . ؟

انه ولدي .. وهو ولدي الوحيد ..

اعتور صوته زنين عميق وراعتش ، ومادت التجاعيد في وجهه واضحة ومشوبة بارهاق رضى تحف به قناعة غبية وتسليم مطلق ، وبدا لي مثل حيوان خرافي صغير يتراجع مدعورا الى مخبئه ازاء اقباع العصر الذي لم يعد يتلاءم معه ، كان الشاهر يبدو مستوحدا مع نفسه ومدعورا في صمت متراخ من اثر المزلة الطويلة ..

اريد ان افهم الحياة التي تحياها هنا . لماذا انرت الصمت .. لماذا ؟

انه غضبك الاول .. احبه مازال .. ولكن اياك ان توقظ الطفل .. دعه ينام .. دعه ينام ..

سأظل اقول لك لماذا تركت اقباعك المتحد مع صوت الناس وتشوقهم .. اهذه هي الحياة التي وعدت بها نفسك اخيرا ؟

ليست هي الحياة التي كنت اريدها ، ولكنني فكرت طويلا بان الانسان يستطيع ان يفعل شيئا آخر مجديا قبل ان يذهب الى الموت ..

ولكنك تبضي الى الموت دون فائدة ترتجى منك يالك من غبي ..



انه غضبك .. بدأت استعيد شيئا من صداقتنا القديمة ، وانحتها الاثيرة لدي .. ولكن اياك ان تفعل شيئا يبه الطفل .. الا تراه .. انه جميل ورائع ..

اللجنة عليك وعليه ..
لقد فكرت في الامر طويلا ، وانتهيت الى قرار حاسم وهو ان افعل شيئا من اجله .
من اجل من .. هذا الطفل الذي هو ولدك ؟
انه يمنعك من ان تحيا
الا تراه .. انه كسيع .. ومع ذلك فهو جميل ورائع ..

صدمتني عبارته القاسية والمباشرة . وحسينته يحاول ابذلني او يحاول توجيه الطعنة القاسية الى موضع في نفسي بليد .. قلت له بغضب :
كسيع ؟ ماذا تقول .. اتحاول اسكاتي او ابذلني ؟
لست احاول ابذلك ، ولكنها الحقيقة .. ولدي الوحيد كسيع رغم بناء جسده القوي في اول ايامه بعد الولادة ، ولكنه مضى نحو الهزال المريع بنضاد وانتهى الى الضعف والعجز .

ولكنها ، ولكنها مسألة فظيعة .. اتحاول ...
لست احاول شيئا ضدك . لقد فكرت طويلا ، وانتهيت الى ما انتهيت اليه اخيرا ، ساقى مكروسا بقية حياتي من اجله .. الم تكن تعلم بزمز المراجيح الصغيرة اللطيفة للاطفال ؟ ولدي هذا لن يعتلي ارجوحة ، ولكني ساكون له ارجوحة تنطلق به نحو ايما نقطة في فضاء هذا العالم او ارضه ، لا ادري .. لقد تزوجت - بعد سفرك عن المدينة - من امرأة كانت تؤمن معي بروعة الحياة وقديسية الشعر وصلصلة المستقبل الخفية اللذيذة المعشوقة اذ تحمل في رحمتها كل الاشياء الجميلة للبشر القادمين ، ولكنها ، تلك الزهرة الندية ، ماتت اثناء الولادة دون مبرر . ماتت وهي تلد هذا الطفل وتركه لي وحدي .. كان طفلا قويا البنيان اول الامر .. فكوت بجليتي وقصائدي وطفلي القوي ، ثم بدأت اواقب اي هزال يمضي بالطفل تدريجيا وبعناد لا يكسر حتى اكتشفت انه كسيع .. في البدء ، يثبت ويدات احبب الحياة مسرحية سخيصة وحقيقية وغير جذيرة بالنصفيق والحساس ، ولكنني في نهاية الامر قوتت ان اكرس بقية عمري له .. اتدري لماذا ؟ سأقول لك يا صديق .. انه طفل ، طفل من اطفال الزمن الذي كنا نعمل من اجل ان ينشئ نوره .. وكنا دوما نحلم بوجوه الاطفال الطافحة بالعادة ، فكرت اي يؤس هائل وعظيم سيصيب هذا الطفل في المستقبل . ستتغير الحياة حقا . ستكون اروع . احلى . ستتحوّل مناظر الرثانة

في المدينة الى حدائق ومنتزهات وشوارع عريضة يدخل اليها الهواء وتزينها التماثيل والنصب ، وستنصب البنايات في كل مكان مئيرة الى نوع التقدم والرفاه الذي سيواجهه الناس في المستقبل ، وفكرت كيف ستكون الحياة سهلة احيانا اذ تضع ثورة المدينة او ثورة العالم كل مرافق الطبيعة طيعة في يد الانسان وذكاؤه ، وفكرت ان الهواء ربما سيتخلله زفير المصانع الضخمة في المدينة ، ولكنني كنت اجد الهواء نفسه ربما سيكون اقنى بدون حروب في المستقبل ، وعندئذ سيقف طفلي محققا فيه بعجز مؤلم كبير على احتمال النفس وقدرة القلب .. تصور .. تصور .. تصور الحيز الذي تشغله الان - انا وانت - ربما سيتحول الى معلمة من معالم المستقبل .. مصنعا .. ملعبا .. منتزها ارجوحة .. كل موطن قدم الان سيكون غدا شيئا آخر غير الشيء الذي وطاناه .. انه طفل جميل وهزيل .. الا تراه .. اياك ان توقظه .. دعاه يتهاى لما يكتب له من يؤس وصجز ازاء حركة العالم المقبلة مع صيحات الغضب التي تنتشر في كل الانحاء من اجل حياة اكثر نقاء وأكثر تجردا من التجريح الذي شناه نحن .. ساخرج به عندما يكبر لاربه كل ما بطرا في حياة المدينة من نمو وحياة وصخب ولا مبالاة .. ربما ساكون عندئذ شيخا عاجزا عن اقتياده الى حيث تنتهي نفسه ، ولكنني سأريه كل شيء جديديهم الشيخوخة التي تنتظرني بالتأكيد ..

هل استطيع ان اقدم لكما شيئا اذن ؟
لا .. يا صديق .. انك لن تستطيع ان تفعل شيئا من اجلنا نحن الاثنين .. نحن علامة عصر .. اما انت فيترتب عليك ان تبدأ من جديد وبالروح التي تنبض الان .. هل ستسافر مرة أخرى ؟
لن اسافر ..

لاكن اذن صورة متكررة .. انه زمن البدء ..
هل افهم انني لن استطيع ان افعل شيئا من اجلك انت بالذات ؟

لم يجيني ، وانما راح يحدق في وجهي بصمت كانت ساقا الطفل متدبرتين بسهولة وليونة لا تصدق .. وكان وجهه جميلا فعلا رغم الهزال الذي اصاب جسده كله . استمر الشاعر صامتا ومحققا في الحيز البذي يحتمله جسدي المتكور على الكروبتة العارية من ايما مسند او غطاء ، وكانت طبقة خفيفة من الغبار تغطي بعض الاثاث القليل الذي في الغرفة .
خرجت الى اواخر النهار الذي بدأ يدخل في رثة الليل .. انه الديجور .. كنت وحدي .

في المسرح السوفيتي

يوسف عبد المسيح ثروت

الروس الذين اولوها خبرة جهودهم المسرحية ، عانوها ، تمسوا بها ، استوعبوها ثم نقلوها من الكلمة المكتوبة الى الكلمة المتحركة على المسرح ، فتجسدت هناك قوة وجلاء وفنا ، فيها من سمات الحياة النبضة ، ودقة الشاعر وانطلاقة العواطف ، وجمال الصور ما فيها . كل ذلك واكثر من ذلك ، تاتي لهم ، لانهم ادركوا خير ما يكون الإدراك كيف يمكنهم ان يتصلوا بالجمهور اتصالا حيا متواصلا ، وكيف يمكنهم ان يوسعوا من دائرة ذلك الجمهور وكيف يمكنهم ان يلزموا بزمامه ، ويشهدوا انتباهه ، ويستدلوا على مشاعره وأحاسيسه وعواطفه ، على الرغم من تنوع الانماط الفنية لهذا الضرب من المسرحيات واختلاف مستويات المشاهدين والقراء فضلا عن الظروف الموضوعية والذاتية التي تتنازع كل هؤلاء في حياتهم الخاصة والعامة . وهذا يعني ان الكتاب الكلاسيين استوعبوا المدى الديمقراطي الواسع لهذا النوع من الفعل المسرحي ، فتعلموه في نتاجهم ، واسترشدوه في عملهم ، ومن هنا كان تفاعلهم مع الجمهور ذا اثر بشاء متكامل ، في مجمل اعمالهم المتصلة بهذا الفن . وما كان لهذا التفاعل ان يجدي وان يحقق اهدافه ومقاصده ، لو لم يستند الى بعض الركائز الرئيسة ومنها محلية جو الفعل ومضمونه ، وتحرك هذا الفصل في اطر وانماط اجتماعية معروفة ، وتأملات ورؤى لا تتعدى تلك الاطر والانماط ، مع التحلي بالقدرة الفلسفية التي تستطيع بشموليتها ان تحتضن (الفكر والحياة والعقل) دونما تنطع او تزمت او تعال . كما ان العنصر النفسي ضروري كل الضرورة لكي يكون التصوير الفني اعماق الرأى في النفس واقرب نكهة الى الحياة والصق مجالا بالحركة والفعالية الانسانية ، واشمل مدى لتطلعات الروح والوجدان والفطرة .

ان ديمقراطية المسرحية ذات الفصل الواحد ، قوة اخاذة ، يمكن لها ان تؤثر ابلغ التأثير في تنمية الدوق

في تاريخ المسرح الروسي صفحات مشرقة من الفعاليات الابداعية تتناول المسرحيات ذات الفصل الواحد ، تعالجها وتعرضها وتقدمها ، بمختلف الاساليب الفنية والادبية ، ولا سيما في اوائل القرن الماضي على يد بوشكين بطرفه (مونتسارت وساليري) وقد امتدت هذه الفعاليات على مدى القرن التاسع عشر فاذا بغوغول يقدم حلقاته (المقامرون) يتبعه على هذا النهج نيكولاسوف بمسرحيته (سام الخريف) وتشيفخوف بمسرحيته (الدب) و (الخطبة) ثم يعقبهم جميعا غوركي بمسرحيته (الاطفال) . وكل هذه المسرحيات تمتاز بدقة تركيزها وحدة صراعها ، وصرامة مواقفها ، ولغتها الشفافة ، وحذية مشكلاتها . انها تواجه الجمهور العريض بكل القيم الفنية دون موارد او مداورة ، او النفاق ، بسبب حيزها المحدد الذي لا يسمح الا باشمل الامور الجوهرية في الحياة واشدها لصوقا بالقضايا الاساسية التي تشد انتباه الجمهور وتقدرته على الاستيعاب والتفهم وامكاناته على المداخلة المباشرة في العمل المسرحي ، وطاقاته المتسيرة للتوحد الشامل بذلك الفعل . وكلما كانت حركة الفعل خفيفة ، سريعة ، واضحة ، متماسكة ، كانت الاستجابة مؤاتية ، مدركة ومستوعبة . وهذه الحركة النشطة السريعة لا يمكن ان تؤتي ثمارها فنيا ، اذا لم يكن التركيز على الفعل المسرحي بين الاثر ، صريح المعالم ، شديد الاهتمام بالصراع الحاد ، البالغ الفعالية والحرافة والقوة . ذلك ان الصراع - في المسرحية ذات الفصل الواحد ، ينبغي ان يكون متناسبا مع التركيز ، وهذا الامر لن يتحقق مالم يتميز الصراع بالحدة القاطعة ، والحسم التام ، والضراوة المتناهية ، وكلما كان هذا الصراع بين القوى المتناقضة ، المتناوشة حادا ، عنيفا ، مجلجلا ، كان تأثير الفعل المسرحي متنامي السرعة والحدة والجدي . وهذه الحقيقة الفنية هي من اهم مقدمات هذا النوع من المسرحيات ، التي لم تغرب عن بال الكتاب الكلاسيين

الفن لدى الجمهور وتربيته ، وتقويم عواطفه ومشاعره وتحريك نوازع الخير والجمال والحق في ذاته ، ودفعه دفعا رقيقا الى التمييز الدقيق بين الشر والخير ، في القيم الاخلاقية وكشف الجوهر الانساني لوجوده الراهن المستلب الانسانية ، وتيسير عوامل انعكاسه نحو الفن بمختلف انواعه واشكاله ، وتمتين صلته بجندوى الحياة ، في شتى ظروفها ، وتغليب جوانب التفاؤل على وجوده الراهن ، كيلا يقع فريسة لوباء التشاؤم والتخاذل والانحطاط .

كل هذه الامور يمكن ان تتحقق اذا كان (مؤلف مسرحية الفصل الواحد دارسا لنفسيا اكثر دقة ، ومصورا كوميديا اكثر حدة ، وكاتبا مأساويا اكثر اجتماعية ، وسياسيا اكثر عمقا ، واستاذا اكثر استاذية من مؤلفي مسرحيات الفصول المتعددة » (١) .

ومن الكتاب السوفيت البارزين في هذا الشأن الكسندر . س سيرافيموفيتش (١٨٦٣ - ١٩٤٩) وهو قاص معروف ايضا اشتهر بقصته (السيل الخديدي) التي واجبت مسيرة الجيش الاحمر سنة ١٩١٨ وتعد من شوامخ الفن الكلاسي في الادب السوفيتي . ومن مسرحياته (البيت المهدم) و (في المطبخ) و (حب طالب) و (الكتاب والقراء والمحبوبون) وكلها تتحدث عن سواد الناس من فلاحين واشباه الفلاحين وكفاحهم المر في سبيل حياة انسانية مقبولة ، وتعري - في الوقت نفسه - الاستغلال والاضطهاد والقمع والتمييز الطبقي . اما مسرحيته (امسية عام ١٩١٩) فهي وثيقة أدائية للبرجوازية تفضح رباؤها ونفاقها وتلونها ومكرها وانتهازيتها ، في كل مجالات الحياة والفكر والسياسة ، يصب فيها الكاتب سخريته بأسلوب بسيط يمتاز بالصدق والصراحة والقوة ، كما يتسم بفهم شامل للعقلية البرجوازية ونفسياتها واخلاقياتها ، دون تصنع او تكلف . شخص المسرحية اناس متهملون ، فيهم الاقطاعيون والملاك العقاريون والمثقفون والتقنيون ورجال القانون وكل الذين كانوا يعيشون على ثروات موائد القيصريّة المتهرلة ، والاوليغاركية المتخمة والعسكرية الطاوقسية المتعجرفة . الابطال رجال ونساء فارغون ، جلود محشوة بالعلم ، والقش ، ورؤوس فيها جماجم جوف ، وقلوب مليئة بالهواء النتن ، احياء بالاسم ، فاقدون لكل القيم والقيمات الانسانية ، طفيليات تمتاش على امتصاص الدماء ، اوراق لكل عصر ومرحلة ، حياتهم خواء وعيث ومجون . ليست لهم في الحياة اهداف ومقاصد غير ان يستمروا متشبثين بوجودهم الهزيل الذي لابد له كي يبقى من ان يتلون ويتحور ويتبدل في كل ساعة وكل آونة ، ومن أجل ذلك كله لم نستطع الثورة ان تعيد خلقهم من جديد ، لانهم غير قابلين لذلك الخلق الجديد .

هاهو المحامي مثلا يقول : « لازالت هناك امكانية الحياة ضمن السلطة السوفيتية » الا ان هذه الامكانية

نفسها لم تملأ بالقياس الى الاقطاعية غير حلم مضى واتقضى لذلك فهي تذكر الايام السعيدة الماضية بحرفة والم فتقول : « كنا نملك المزرعة .. لا استطع ان اتذكر المزرعة بقلب بارد . كان زوجي (كوكو) ملاكاً رائعا . وكان يربي الاسماك . في البركة كانت تسبح اسماك ضخمة » ان « كل ما مضى ... مضى ولن يعود . ازمة جديدة . طيور جديدة . اغان جديدة » هذا الراي هو راي المحامي الذي لا يتقبله الملك العقاري روندوكوف ، ولذلك يرد عليه : « والى اين تريدنا ان نذهب بالماضي ؟ » . ولكي نتعرف على الموقف من سلطة السوفييت ، لا مفر لنا من ان نستمع الى بعض الاراء بهذا الخصوص منها مثلا : « يقال ان السلطة السوفيتية بدأت تسير القطارات بالاحصنة » وراي آخر يتبرع به الاديب : (- بماذا ؟ بالاحصنة ؟ انها تسيرها بالبقرة . والله العظيم رايت ذلك » اما المحامي فينظر الى الامر من زاويته الخاصة ولذلك يقول : « طبعاً .. السلطة السوفيتية تستطيع ان تفعل ما تشاء . الخراب بالطبع يحل بكل شيء ولكنه يمكننا ان نحصل على كل شيء ايضا . لقد فصلت لنفسي من اجل الشتاء معطفا رائعا من الفرو » ويدلي الفنان بانطباعه فيردد : « وسائل المواصلات سيئة للغاية » اما الاقطاعية فلا تجد حرجا من القول : « شيء مرعب . في الماضي كان الحوذي يقف هادئا كالماء ويأخذ فقط سبعين كوبكا والآن .. حاول ان تقترب منه » الا ان الفنان يستدرك رايه السابق ليضيف اليه : « مهما كانت الصعوبات ، مهما حصل من الخراب ، فكل سيمضي سيتغير » ذلك ان (رجلا عظاما يقدرون الشعب الآن) . ومن هؤلاء الرجال الزعيم (لينين) الذي يتذكره الفنان بهذه الصورة : « ان التفاتة رأس الزعيم رائعة . يجب ان اتعلمها . فربما اضطررت الى تمثيلها على المسرح » . وهذه الصورة تتحول في راي المحامي الى نمط اخر من الروعة ، فالزعيم (خطيب رائع . حتى يمكن مقارنته بنابليون) حتى لا يمكن تصور الحماسة التي تبعثها خطاباته ، ويؤكد روندوكوف ما ذهب اليه زميله المحامي بقوله : « انا اقول الشيء ذاته الحياة في ظل السلطة السوفيتية ممكنة ، فان تجارني لا زالت كما هي في الماضي » . ويستمر كيل المديح للسلطة الجديدة الى ان يتحدث بالدبولوف ، المفروض العسكري قائلا : (اسمعوا يا احتفالي) ايها السادة لقد قضى على القوات السوفيتية في الجبهة تماما « عندئذ يستعيد روندوكوف وعيه الكامل ، فيرسمشارة الصليب ويقول : « المجد لك ابتها العبداء السماوية » . وبعد تأكيد بالدبولوف لتلك الابناء ، وتوثق البروفيسور من تلك الحقيقة التاريخية ، يعرض رايه في الموضوع فيقول : « التاريخ لا يحتمل الخداع . القوانين التاريخية قوانين جديدة . يمكن الابتعاد عنها احيانا كما تتبعد عجلات القطار عن سكة الحديد . ولكن تجاهلها بشكل مطلق مستحيل .

وانطلاقاً من هذه الفلسفة الفريدة في التاريخ ، وانتقالاً من العموميات الى الخصوصيات يمثل البروفيسور وضع روسيا السوفيتية آنذاك فيقول : « ان الدولة الروسية الآن تمثل في وضعها الحالي هذا الابتعاد عن سكة التاريخ . واليكم نتيجة هذا الابتعاد : كل شيء تحطم - العلوم ، الآداب ، الحرية الحقيقية ، التطور التكنيكي . نحو قوى الإنتاج .. كل شيء » الا ان ذلك لا يعني انتهاء كل شيء والقضاء على معالم الحضارة والمدنية ، لان الطريق التاريخي السليم لا يزال موجوداً ، لذلك « فقد بدأت تتحرك سرا القوى التي لا تنعب » القوى الممثلة للطريق الصحيح . اما التطبيق العملي لهذه النظرية فقد تبرع به المهندس بقوله : « اذا كانت هذه القوى منظمة واذا استطاعت ان تحتل المواقف الادارية والاقتصادية ووسائل المواصلات ، فهذا يعني ان نهاية النظام امر محتوم .. ان اية حكومة لا تستطيع الصمود » . المهندس يضع الاسس السليمة لعمليات التخريب ، ولكنه يتحرز مسبقاً من عواقب هذه العمليات واضعاً في حسابه قضية تسلم السلطة بعد نجاح الثورة المضادة ، ولذا فهو يحذر سامعيه بقوله : « لكن هذا الحفر تحت قاعدة البولشفيك الحصينة ، هذا التدمير الاقتصادي يجب ان يسير ضمن حدود معينة . فنحن اذا حططنا كل شيء تماماً وتسلمنا السلطة بعد ذلك ، فنستظر الى ان نبدأ كل شيء من جديد » . اما الاقطاعية ، فانها تفكر تفكيراً آخر ، وتنظر الى المسألة من زاويتها الانانية الضيقة ، وعاطفتها المسكينة المهانة ، وكرامتها المهدورة ، من اجل ذلك كله نراها تقول : « آه .. متى ستأتي هذه اللحظة السعيدة ؟ لئلا تسرع ولو من خلال الدمار . نحن الآن ندير مزرعتنا التي أصبحت سوفيتية وننتظر . تصوروا انهم لم يعودوا يلقبونني بالسيدة . تخيلوا ذلك ! » اما الفنان فانه حرصاً منه على الفن ومقدساته ، يسمي الاشياء باسمائها ، ويوجه نيران غضبه على اعداء الانسانية فيقول : « قتلة وجلادون . انهم لا يكتفون بقتل الناس والوطن ، بل يكفرون ويتجرؤون على اقدس مقدسات الانسانية .. على الفن في اعلى مظاهره . المسرح » . ولكي يثبت مقولته هذه ، ويبرهن على صواب رأيه يعقد مقارنة بين وضع المسرح في العهد القيصري ووضع في العهد الجديد ، ان المسرح في هذا العهد تحول الى اسطبل ، الى ثكنة ، الى ورشة ! ها هو الفنان يتحدث عن تلك المقارنة فيقول : « في الأزمان الغابرة كنت تنظر الى الصالة او الى المقاصير فتدهشك أناقة الطبقة المثقفة . اية عائلات ، اية ادمغة ، اي رجال اعمال اي اناس يقدرون الفن . والآن .. تنظر الى الصالة فتري السائقين والعمال وقاطعي التذاكر وجنود الجيش الاحمر يمعافهم القدرة » . هذه كلها امور لا يمكن ان تحتل ، لا يمكن ان تبقى كما هي عليه ، اذن لا مناص من حرب ضروسى نعلن ضد هذه البربرية ، ضد اعداء الفن

ولا سيما و (هؤلاء البرابرة يواجهون باستمرار حائطاً اصم صلباً) والفنانون يقدمون على المسرح ما يريدون هم لا ما يريد هؤلاء ، لانهم لا يستطيعون ان يفعلوا شيئاً معهم . وفي باحة الفن الرحبة ليس الفنان المسرحي وحيداً فيما يبدي من آراء ، انما هناك الرسام ايضا ، يشاركه في آرائه ومشائره واهدافه ، ها هو ذا يتحدث عن دخيلة نفسه فيقول : « البلاشفة لم يكتفوا بالقضاء على العلم ، بل هم يحاولون ان يخنقوا الفن . انهم يقتلون اغلى ما في حياة الانسان » . اما المحامي فنجرباً مع عادته في الدفاع عن حقوق المظلومين لا يرى بأساً من القول : « ان طبقة المثقفين المظلومة تعاني من سيطرة الطغيان البربري الذي يدعي البولشفية . البولشفي .. كم من المعاناة المؤلمة تبعث في قلب الانسان الروسي هذه الكلمة » وهكذا يشترجل القانون انه حقاً جدير بهذا اللقب المقدس . وعلى حين غرة تتبدل اتجاهات الرياح ، واذا بالمهندس ذاته يضع السماعة ليعلم : « القضية ايها الرفاق ان قوات الجيش الابيض قد تحطمت وليس التسويات السوفيتية .. الكتائب تستسلم ، الضباط يستسلمون بالملئات .. وبكلمة واحدة .. انهيار . انهيار كلي » . ماذا حصل ! ما الذي جرى ! لقد انقلبت الدنيا ، لتتحول الى دنيا جديدة ، وهل ادل على ذلك من اقوال البروفيسور : « ايها الرفاق . بمناسبة هذه النهضة العظيمة التي تتحقق في روسيا ، عليّ انا ممثل العلم ، ان اقول : لا يوجد اي بلد في العالم يحترم فيه العلم احتراماً كاملاً كما في روسيا » . اها ايضا ليس البروفيسور وحيداً فيما ذهب اليه ، الفنان يعتقد بان الفن « لم يكتسب الوانه الزاهية في اي بلد كما اكتسبه في دولة البلاشفة الشرفاء » ثم يطالب الحضور جميعاً بان يسالوه عن الوضع الذي كان تحت ظل البرجوازية ، والوضع القائم الآن ، لان الفنانين والرسامين يدركون اصقق الادراك الهوة التي تفصل بين الوضعين ، ها هو ذا الفنان يتحدث عن تلك الهوة بقوله : « كنا نصعد الى المسرح وننظر الى الشرفة .. ما هذا الذي كنا نراه ! وجوه شبيهة بوجوه الخنازير . قلدة .. حزينة . على كروشهم الفخمة كنت ترى السلاسل الذهبية الحقيرة .. كنت امثل دوري وارى بقلب حزين كيف يضع الهامي وفني سدى مع اولئك الذين امتلات بطونهم باكياس الذهب . ماذا يريدون ! تهريج . فتيات شبه عاريات . غرف خاصة . انهم قريبون عن الفن . صم . بكم » وتوافق السيدات برمتين على تلك الآراء قائلا : « آه كل هذا صحيح تماماً . مدهش » .

ومن سيرايموفيتش لننتقل الى يوري ن . يورين (١٨٨٩ - ١٩٢٧) . لقد كتب ثلاث عشرة مسرحية ، امتازت بملاءمتها جميعاً للمسرح ، ويسود سبب ذلك لمرفعة الكاتب بالفنون المسرحية والتقنية ، وادراكه العميق لظروف المراحل التي مر بها الشعب السوفيتي ، وقدرته

التعبيرية ، وتصابعة بيانه ، وجمال أسلوبه وحرارة تناوله للمشكلات والقضايا المطروحة ، وإيمانه بالثورة وحماسه الصادقة .

ومن أشهر مسرحياته مسرحيته التاريخية (سبالوتشني زيك) (١٩٢٥) وهي تناول ثورة مستييان رازين وانتفاضة الفلاحين في خاتمة القرن التاسع عشر . أما مسرحيته (مسرحية دعائية) فهي عمل هجائي طافح بالنكت الساخرة والوخزات المؤلمة ، والهجوم الصاعق ، يتناول فيها تخشب البيروقراطية ، فيحرقها بنار نقده اللاذع ، ويصالح فيها مشكلات الفن حين يكون ذليلاً تابعاً ، تهويشاً وتطبيلاً حين يفقد ميزاته وصفاته وقدراته الصافية ، ليصبح بوقاً وأداة زوسيلة نفعية . اذ ينقلب (الفنانون) الادعاء الى مهرجين ، ليس لهم من الفن سوى الكلمة واللقب أو الاسم ، وهذه المسرحية - على حدتها وقوتها وشدة طعناتها - تظل في سماء الفن السوفيتي نجمة مضيئة لامعة ، لا يزال ضياؤها يتلألأ ويتألق على الرغم من مرور قرابة نصف قرن من ظهورها . والظاهرة البارزة في هذه المسرحية ان المؤلف يطلق فيها العنان لشخصه لكي يبرزوا سماتهم الشخصية بكل عفوية ودونما تكلف . فالمخرج فيها (وهو بطل المسرحية) لا يتورع عن مخاطبة المؤلف بهذه الكلمات : « لا تلتفت اليه (يقصد الحارس) . شعب جاهل لا يفهم ابداً صدق بالله » ثم يمزج المخرج بين جهل الشعب وجهل حكومته فيقول « جاءنا رسالة تطلب منا ان نقدم مسرحية دعائية مناسبة من اجل يوم (العاملة الدولي) . وقد اخذت مسرحيتك الصغيرة » . واذا عرفت موضوع مسرحية المؤلف : شاب محاسب في مصرف يقع في غرام مطربة ملهى تغويه فيماني . ويتعذب ويختلس اموال الخزينة . وفي غمرة اليأس يقدم على قتلها (ادركنا ما يعنيه المخرج من قوله) : بالطبع سيظفروا بعض التغيير على مسرحيتك . ولكنه طفيف . ولا تنس اننا ينبغي ان نمشي الزمان » ومن مظاهر هذا التغيير ان المسرحية لم تعد المسرحية نفسها فبدلاً من البداية بمشهد عاطفي نفساني ، اذا بالشعبانيا والفواكه والازهار تتقاطر على العاملة ايذاناً بالانحلال البرجوازي ، الذي يمثله رقص الفوكستروت خير تمثيل ، المؤلف يحتاج بعنف وقوة ولكنه يصطدم بالمخرج الذي يباغته قائلاً : « كلام فارغ ! من الضروري ان نظهر الانحلال البرجوازي كاملاً . . ارقصوا ، ارقصوا ، مزيداً من التحلل ! اكثر . لا يعرف هذا الا الشيطان ! » ويستمر المؤلف في الاحتجاج قائلاً : « كلا انا احتج بقوة ! هذا الفوكستروت لا معنى له حتى من وجهة نظرك » فيجيبه المخرج : « يا ملاكي الصغير انت تخرف . كيف تكون دعائية بدون آثار الثقافة الرأسمالية المنهارة ! ان آثار الانحلال البرجوازي هي افضل من أي شيء آخر حتى عند مير هولك نفسه » (١) ومن ثم يجب ان يكون هناك تهتك انحلال وتمزق واثارة ساخنة وعريضة ، لتكون

الامور واضحة . من المعروف ان مطربة الملهى هي التي تغوي المحاسب ، فلا بد اذن ان تمثل الممثلة دور المطربة . اما المخرج فيحل محل المطربة عاملة مصنع ، متجاوزاً كل الملاحظات يدعى ان « الملاحظات موجودة من اجل ان نحلها » ويستطرد مخاطباً الممثلة : « تذكرى اننا تؤدي المسرحية على شكل آخر . انت تؤدي دور عاملة مصنع . وعندما يعترض المؤلف على الوضع العام الجديد بأسره يجابهه المخرج بقوله : « تندخل يلروحي ! انت ترى ان كل شيء يجري بشكل رائع : نحن نخلق مسرحية مطابقة للعصر ! » ثم يلتفت الى الممثلة فيقول : « انت ضحية الرأسمالية . نموذج عملي . يجب ان تعاني . بقوة ! » ومن اجل ان ندرك بشيء من الوضوح تطور نفاق المخرج وتزلفه واستخفافه لا بد لنا من ان نطلع على جملة تصرفاته . فعندما يغازل الممثل حبيبته بقوله : « لا تبتعدي عني . انا لا استطيع العيش بدونك . لقد ركمت عند قدميك » يتدخل المخرج ليقول - هراء . ما معنى هذا ! صحح الدور هكذا ! لا تبتعدي عني . انا اشتريتك . انت لي » وهنا تجاري الممثلة المخرج فتقول : « انا لا احبك . انت حقير تافه ! لا تكلفني الا اشارة واحدة وتكون ممزقاً ارباً » عندئذ يصر المخرج ابلغ السرور ، فيرى من مصلحته ان يقول : « رائع . هذا هو التعبير الصادق لنفسيا والمقبول ايدولوجيا ، والمطابق تماماً لروح العصر . فالبطلة عاملة ، ممثلة للبروليتاريا العالمية ، لا يكلفها الامر سوى حركة واحدة وتنسحق البرجوازية » . ان هذا التصنع الواضح يتضح لدى المخرج تدريجاً ليصبح السمة البارزة التي يريد ان يتشدق بها ، توكيدها وتركيزاً وتوضيحاً ، وهذا ما نراه في مخاطبته مثلاً للممثلين الثانويين : « تعالوا الى هنا من فضلكم . انتم ستمثلون الجماهير الصاعدة . افهمتم ؟ اقتحموا فلاح الرأسمالية . بحماسة ثورية اكثر ! اكثر ايضاً اكثر ! » . وهذا الامر نراه يتطور الى هوس متكرر لدى المخرج حيث تعود الممثلة الى غنجها فتقول مخاطبة حبيبها : « كلا ، لن تذهب انت في قبضتي ولن ادعك تفلت » لذا نراه يحتاج فيقول : « يا عزيزتي لماذا هذا القبح ! انت لا تمثلين دور امرأة لصوب . بل دور عاملة واعية . اعطني حقاً . اعطني عداء طبقياً . انا لا ارى عداء طبقياً » طبيعي ان المخرج لا يستطيع ان يفهم « كيف يمكن ان يكون هناك حببين الاعداء الطبقيين » ما معنى الحب ! الحب سخافة مقرها جهنم . لا بد من رجفة العداء الذي لا يرحم ، ولا يغفل عن كل مؤامرات الاعداء ودسائسهم واحابيلهم . الا ان هذا التحرير يعني تشويهاً تاماً للمسرحية ، يعني تأليفاً جديداً لها ، الامر الذي يعترض عليه المؤلف بشدة ولكن بدون طائل ، لان المخرج مصر اقوى اصرار على افتعاله المتعدد كي تكون المسرحية مناسبة عقائدياً ليوم العاملة الدولي ، اما (النفسية الانفرادية فلتذهب الى الجحيم) اذا اردنا ان نشهد انتصار البروليتاريا على البرجوازية المهزومة ، المهم

وكيف يمكن من هذا الطريق الفتح على الذن واستغفال الناس ، ونقد الروحانية الفيبية .

نابليون مالا بارتة وجعل داهية ، نصيب مشهور ، يعرف من أين تؤكل الكتف ، بجيد اللص على القول ، أسامسيو برومبييه دوراندو شيخ تجار الجبن والبيض ، فهو إنسان غبي مغفل ، ماتت زوجته منذ مدة المراد الاتصال بها روحيا وجلبها إلى الأرض ، وتجسيد روحها لتلتقي مع زوجها ولو لقاء عابرا . ثم الاتصال بواسطة الطاولة و (لكن السيد برومبييه . . بعد بمبلغ كبير إذا تجسدت زوجته ولو لبضع دقائق في شكل مرئي) كيف يمكن أن تحدث هذه المعجزة ؟ يمكن أن تحدث من طريق نيتوش براينية المطربة من مسرح أوبرا (مولان دوغوليه) ذلك أن شكل وجهها يشبه روح مدام اليانورا كثيرا . فما عليه إلا أن يلجها برقعا أبيض ويضاء النور بعد أن تعمر بالقبة ليكون الشاهد المرئي واقعا ملموسا . أما التعليمات التي يوصي بها نابليون فهي : « تحدثي أقل ما يمكن . . السيد دوراندو يؤمن باستحضار الأرواح ، لكنه ليس أحق فهو ذاته مثقف . . إذا ارتكبت أقل هفوة فيشبه بالخداع بالرغم من سذاجته » ستظهر الوسيطة كشيخ أبيض ، وسترفع البرقع الأبيض يبطء بعد ضغط الزر . لابد من الكوت والابتسام بحزن . الحركة مضرة أشد الضرر ، لا مفر من الصمت المطلق ، كما أن الرداء الأسود ضروري أشد الضرورة . وبعد إجراء الترتيبات اللازمة يدخل المسيو دوراندو ، ولكي يمهّد نابليون للتجربة المثيرة يستصعب التجربة ويهول من شأنها . أنه لم يكن يستطيع أن يفعل شيئا لو لم يلجأ إلى أعلى سلطة روحية ، وهذا ما يدفعه إلى القول : « كان من الصعب جدا تحقيق رغبتكم . لقد اضطرت إلى أن أتوجه مباشرة إلى الإدارة السماوية الرئيسة للأرواح ، واقنع رئيس الأرواح السيد الأعظم فانا مورغان على أن يوافق على منحنا جسد زوجته اليانورا ، ساكنة النعيم ، من أجل لقاء اليوم » . دوراندو يشعر بفرح غامر بغمرة بالسعادة والبهجة ولذلك فهو يقول : « ما أسعدني يا معلم مالا بارتة . . أنا لا أتحدث عن جبي لدام دوراندو ، وعن لقائنا الذي يسرني سرورا عظيما . ولكن أنا سعيد من حيث المبدأ ، سعيد كمواطن وخاصة و (الكفر مازال قويا » وهو يزداد على ما يعتقد بعضهم « أنه متفائل من هذه الناحية » لأن الحضارة الغربية يجب أن تتمسح ضد هجمة البلشفة الآسيوية » و (هذه حقيقة ناصحة) كما يعترف نابليون . ولأن « الإيمان التقليدي وحده لا يكفي هنا بالطبع ، إذ لابد من مجازاة العصر » أن ما ينقد المجتمع لا يتأني إلا من اتحاد الكهنوت واستحضار الأرواح الذي يقيم اليقين على أساس من التجربة . وفي غمرة تلك الروحانية لا ينسى المسيو دوراندو من أن يضغ اللوم على عاتق الراديكاليين فيوجه لهم كلامه : « أنتم تلقون على البيض

هو الانتصار لا تمثيل دور عاطفي معين تنطلق فيه المثلة على رسلها ، تعبت وتلهو وتفوي جيبها ، كيفما شاء لها الهوى ، المهم أن ينطبق فحوى المسرحية على المفهوم الأيديولوجي للطبقة العاملة ، ولو لم يكن في المسرحية الأصلية شيء من هذا إلا من قريب ولا من بعيد . ومن هنا ، فإذا انطلقت الرصاصة من مسدس المثلة ، وهو الوضع المعكوس للنص الأصلي ، كان لابد للممثل أن يموت ببطء تعبيرا عن (رعشة الراسمالية المحتضرة !) (.) أن هذا البطء يخالف منهج المخرج كل المخالفة ، لأنه لا يخدم عنصر السرعة التي تشيخ بها المخرج كل التشيخ لأنها تركيز مفعول التأثير ، وهذا ما يحمل على القول : « المسرحية الدعالية قبل كل شيء يجب أن تكون سريعة ، تأخذ المخرج بالمجلة ، تحبس أنفاسه مرة واثنين فلا يعود يستطيع أن يستعيد أنفاسه » .

وحين يصل الوضع إلى هذا الحد من التشويه ، يعترض المؤلف على الإخراج بأسره قائلا : « ولكن قل لي من فضلك ما لزومي أنا هنا ؟ فيجيبه المخرج : « هذا ما لا أعرفه يا حبيبي ! أنت كتبت المسرحية ، وأنا أخرجتها ، وما تبقى لا يهمني ! » غير أن هذا التشويه لا يمكن أن يمر دون عقاب وادع ، وهذا ما يحدث فعلا ، عندما يصطدم المخرج بالموجة السياسي ، فيستدعيه ، بعد أن يوبخه على إخراجها ، وأنداك ينفث الغيث الذي يمثله ربه وحفده على البلاشفة ، قبل مثوله أمام الوجه بقوله : « هؤلاء البلاشفة لا يمشي معهم شيء ، نتعب ونتعب من أجلمهم ، فلا يعرفون ماذا يريدون . . ليأخذهم الشيطان » . وهكذا يدان الفن المنافق بلسان صاحبه ، لأنه ليس فنا .

أما : . فـ لونا تشارسكي (١٨٧٥ - ١٩٢٣) فيعد من أبرز ممثلي الثقافة الاشتراكية ، وله في النقد والنواصات العديد من البحوث ، فضلا عن انغماسه الكلي في الكتابة المسرحية طوال حياته ، وقد كان له فضل الريادة في وضع أسس المسرحية السوفيتية . كتب لونا تشارسكي أكثر من عشر مسرحيات ذات الفصل الواحد ، وتمتاز مسرحياته بـ (رشاقة الشكل ، وإشراق الحوار ، وحبوية الشخص ووضوحها ، ونصاعة الفكرة ودقتها) . وقد احتضنت مسرحيته (روح اليانورا) كل هذه المميزات ، بأسلوب ساخر ، مطعم بملح وأخزة ، ونقد لاذع ، ونكهة ملية مثيرة للفكاهة والتندر . استخدم فيها المؤلف قدرته المسرحية استخداما ذكيا ، مطوعا أشد الموضوعات جديدة لا تغراضه القربة وأهدافه البعيدة ، دون أن يشعر القارئ أو المشاهد بهذا التطويق المقصود . ولذلك فإن معالجته لم تستطع أن تبسور الموضوعات التي أراد طرحها فقط بأسلوب فني جذاب بل استطاعت أن تضفي على المسرحية جوا روحانيا خاصا جدا بأسحر سحرته أيضا .

موضوع المسرحية الرئيس يتناول استحضار الأرواح

كل نقل اجراءاتكم الاجتماعية ، ولكنني احذر البلدية من ان البيض سينكسر تحت وطأة الضرائب . دوراندو رجل واثق بايمانه ولكن ايمانه سيزداد من طريق هذه التجربة التي ستجعله بسلاح لن يقل حده ، انه يقول لكل المتشككين : « ان الروح حقيقة ، وانها توزن بالميزان وعندئذ ماذا يكون حال البلاشفة ؟ واين ستختفي الثورة ؟ ومع ذلك فهو محتار ، لا يعرف مصير ارواح البلاشفة . كان رايه ان تلك الارواح لا بد ان تنج بعد الموت راسا الى الجحيم . فهل ان رايه صحيح ؟ نابليون لا يقره على ذلك ، انما يرى تناسخ الارواح هو المصير المحتوم ف (ارواح البلاشفة بعد الموت سرعان ما تصبح شياطين ، كما هو شأنهم اثناء حياتهم في روسيا) ثم تبدأ التجربة « فاذا بضوء مشتب غير واضح .. وبقعة غامقة . طيف ، ها هو جسد امراته يبدو مرثيا (ووجهها يزداد انضاجا ، اذن يجب ان يركع على ركبتيه . ان صوت زوجته يخترق سمعه قائلا : « انني اصغر حتى اخشى ان اتحول الى طفلة صغيرة . اما انت فقد شخت يا بروسير . لنامل ان تلحق بي في وقت قريب » . صحيح : دوراندو مسرور لان زوجته في الجنة ولكنه يزعم ان يظل (فترة اطول في الارض) . ومع ذلك فهو قلق من شيء لم يتأكد منه في حياة اليانورا ، انه يريد ان يعرف ، هل خدعته في تلك الحياة . فيجيبه الجواب : « طبعا يا حبيبي » الا ان الارواح سرعان ما تنسى هذه التوافه ويبقى الحب الاصيل الرابط الوحيد الذي يشد روح اليانورا بروح دوراندو ، اما كيف يعود هذا الحب الى الحياة من جديد ، فهذا ما لا تستطيع اليانورا تحقيقه لذلك فهي تقول : « هذا يتطلب مني ان اولد من جديد ، وعندما اكبر تكون انت قد هربت »

وحلا لهله المعضلة تقترح اليانورا ان تحل نيتوش برانية محلها ، فهي (تشبهها تماما كأنهما جيتا عدس) فاذا كان يحبها فليحب نيتوش وليفهمها بعنايته . وعند هذا الحد ، عند تحول الخداع الاول الى خداع ارضي واقعي ، يحس نابليون بما تحولت التجربة اليه فيصرخ قائلا : « يجب ان اكشف هذا الخداع . لقد توصلت الى نتيجة .. غلطة رهيبة قد حدثت . بدلا من اليانوراك ظهرت لنا روح خبيثة . روح امرأة بلشفية كافرة ماتت من وقت بعيد . ارادت ان تستغلنا وتقضي على هذا العمل ذي الاهمية العالمية » وكان ان تجح الاستغفال ونجحت نيتوش ، لان (محضر الارواح) كان غيبا وقحا ، كما كانت هي ذكية ، تعرف كيف تصطاد الرجال .

ومن الكتاب الجديرين بالالتفات اندريه اوسبينسكي . درس الطب في خاركوف ثم مال عنه الى المسرح فبدأ نشاطه الفني في ١٩٢١ فكتب العديد من المسرحيات التي عرضت في موسكو وليتينغراد . ومن تلك المسرحيات (المياومة) و (انسان شاب) و (الوردون) و (في مواجهة الحياة) و (الفتاة ذات النمش) الخ وفي سنة ١٩٢٩

ظهرت له مسرحيته الساحرة (مهنة جذابة) . ومما يتميز به فن اوسبينسكي (حدة الصراعات الدقيقة والبساطة وقوة الميزات الشخصية . وغنى المضمون ووضوح العقدة) تكشف المسرحية الاخيرة عن الانسة موسيا وهي فتاة جميلة ثم تسريحها من إحدى الدوائر الحكومية . اما تولستوفاني الدعي الاستقراطي ، فانه يدخل غرفتها ليتعرف على امرها ، وهي على ما هي عليه من كمد وحزن وضيق ، انها تشعر بالاستياء والفراغ لافتقارها لشيء ما كان يملأ حياتها ويدفع عنها ايجار الغرفة وضمن العشاء ودينون الدائنين ، والان ، ماذا تفعل ؟ صحيح انها تعرف الإيطالية ، وتستطيع الكلام بها وتفهم هي ما تقوله ، فضلا عن معرفتها بالضرب على الآلة الكاتبة والاختزال والضرب على البيانو أيضا ، ولا تمضي الا ايام قليلة واذا البشر يطفح على تولستوفاني ، جاء يهرول الى موسيا ، ليبلغها بخبر سار هو قرب تعيينها سكرتيرة لرئيس قسم التجارة الخارجية . موسيا تتمتع لأول وهلة ولكن تولستوفاني يقنعها بقوله : « تستطيعين يا عزيزتي ، اسوا منك استطاعوا . العمل اكيد ، غدا تلتحقين بالخدمة . ولكن لماذا انت ساكنة يا حمامتي ؟ يا لها من سعادة ان تعلمي في التجارة الخارجية » السكرتيرة (الجديدة) لايهمها العمل كما يهمها ان تسحق انف مدير العمارة . تولستوفاني يؤكد ذلك قائلا : « ستتحقينه بالتوكيد . هو الان لا يستطيع لمس يدك » . ان الرئيس (القابل) لا بد له ان يقع في حب سكرتيرته ، هذا امر محقق كما يلزم اليه تولستوفاني حين يشيق الامور قائلا : « سيحبك يا موسينكا .. وكيف لا يقع الرئيس في حب سكرتيرته الخاصة ؟ هذا مخالف للتقاليد . وعندئذ سينفتح امامك طريق عريض » وتخيّل موسيا المستقبل فاذا بالدنيا مفتوحة امامها على مصاريفها ، الملابس الفاخرة ، والعطور الفواحة ، والسيارات الفارهة ، والمسارح والسينمات والحفلات . كل شيء يشير الى شخصية جديدة لماعة مثيرة للاعجاب . تولستوفاني يحدثها عن كل تلك الاشياء ويقارن بين وضعها ووضع امثاله قائلا : « نحن هنا سنغرق في الثلوج ، ونجمد ، ونضع ايدينا على المدفأة . اوح في برد ! وانت هناك تحت سماء الجنوب على الشاطئ الشمس » انظري ما اجمل البحر ، والموج يجري كالفضة » وفي غمرة الافراح ، يقبل سيفنكين مراقب الحسابات ليذكرها بوجوده ، وبالافضال التي يمكن ان تتبرع بها عليه ، كما يدخل مدير العمارة ، فتنتفض موسيا خوفا وهلما ، طانة انه جاءها ليطالبها بايجار الشقة ، الا ان المدير بدلا من ذلك ، يباغتها بقوله : « هل كنت تجرا على ازعاج راحتك من اجل مثل هذه التوافه ؟ .. اود لو اذفع عنك الاجرة ، وتكونين انت سعيدة فقط . واذا كنت ذكرك في وقت ما في هذا الواجب الوظيفي ، صدقيني .. واجب العمل » اذن لا بد لمدير العمارة من مطلب آخر ، انه جاء ليتوسط من اجل طرد موقوف فيه بضاعة ممنوعة ومن اجل قضايا متنوعة يعرضها المدير الواحدة تلو الاخرى ،

ناخيمون) و (فتاة من الشمال) و (ليلة في ليننغراد) و (السعادة) وكلها تناول بحرارة وشغافية وعمت ماثرة الحرب الوطنية العظمى التي خاضها الشعب السوفيتي ضد المحتلين البرابرة الفاشست وجلاوزتهم .

تصور لنا (ليلة في ليننغراد) شتاء عام ١٩٤١ في تلك المدينة الباسلة ، تنكشف المسرحية عن الفتاة فانيا التي تبلغ الثانية عشر من عمرها ، وهي فاقدة الوعي ، المحارب الطويل يهرها ، فتلتصع عيناه لأنها لا تزال تننفس ، بسوء الفتاة ماحدث ، فتقسم بشرفها أن ذلك (يحدث للمرة الأولى) . ويتماون المحاربين الطويل والقصير على حمل الفتاة إلى بيت يظنانه بيتها ، إلا أن الفتاة بعد استعادة وعيها تماما تخبر انهما بحقيقة وضعها قائلة : « أنا وحيدة ، هذا ليس بيتي » هنا يعيش الملحن الموسيقي كاربوف ، لقد كانت تعيش في الشقة المجاورة مع عمته وأبيها ، فماتا منذ عهد قريب ، فخلعها وحيدة ، ثم مالبث جاراها كاربوف أن دعاها لتعيش معه .

وفيما المحاربين يساءلان والفتاة تحاول أن تجيب يدخل رجل عجوز ليرى أشياء غريبة في الغرفة فيسال الشابين عن كيفية دخولهما فيجيبه المحارب القصير : « لقد انغمي على الفتاة في الشارع فاحضرناها إلى هنا أيها الرفيق كاربوف » . وهنا يوضح العجوز الأمر قائلا : « أنا لست كاربوف ، أنا جاره المهندس . شكرًا لمساعدتكما الفتاة . أنها طيبة جدا » . غير أن المحارب القصير يرى بدوره أشياء غريبة في الغرفة فيسال المهندس عن ماهيتها فيجيبه العجوز : « ماهو الغريب في الأمر ؟ ألم تعرف على هذه القطعة . أنها من سباح كنيسة كازانك . . لقد احضرتها إلى هنا . . لاني أخاف أن تضيق ، فهي كما تعرف أشياء ثقيلة » ويخرج المحاربين بعد حوار قصير مع المهندس يحاول المهندس أن يقاسم الفتاة بقطعة من الخبز يملكها ، إلا أن الفتاة ترفض ذلك ، على الرغم من الحاج العجوز ، مدعية بأنها أكلت حصتها ، وحين يكايدها بقوله : « وربما أيضا أكلت بعضا من خبز كاربوف » يستدرك : « ولكن ، لكن ، لكن لاتفضي ، وبالمناسة من الخطأ أن تأخذ حتى حبة قمح من كاربوف » وعندما تجيبه : « أعرف » يجابها بقوله : « أنت لاتعرفين . انت لاألت صغيرة . . انه يكتب سيمفونية عن ليننغراد المحاصرة . هذه السيمفونية يجب أن تعرف . . امام جميع قطع الجيش قبل المعركة » الفتاة تعرف ذلك أيضا لأنها تسمع عزفه كل ليلة . ومع ذلك يستعزف العجوز ليقول : « انه يصب كل حقدنا ، كل قوتنا وفخرنا في هذه السيمفونية . فيأية ظروف يكتبها ! في هذه الغرفة الباردة ، امامه قطعة من الخبز والماء الغلي تحت أصوات الانفجارات والموت . تعلمي كيف تصبحين قوية يا فانيوشا » وتعود الفتاة لتقول بهدوء (أعرف) ولكنها في هذه المرة تسأل عن الأشياء التي يكتب عنها في الأساطير قائلة : « هل تحدث في الحياة ؟ » يقول العجوز « هذا يعتمد على ما يكتب » .

وعندئذ تضيق موسيا ذرها به فتقول : « أنا ، كما ترى ، لم أقرر بعد موضوع السفر إلى الخارج . هذا يرتبط بأشياء كثيرة . » ويتباطأ الخبر (اليقين) فإذا بالوساوس تمض موسيا فيشد بها القلق والهم والتوجس . انها تقول مخاطبة تولستوفاني : « أحقا سيتحقق هذا فجأة ! فيجيبها صاحبيها : « . . اكيد سيتحقق . وسترين كيف . . ولسوف يفخر معارفك بانهم عرفوك في يوم من الأيام . سوف يقدرون بقبولهم . اما انت فتعمرين امامهم تهزبن برأسك فقط » . ونصاب موسيا بعدوى الاوهام ، فإذا بها حائرة بين أن تتزوج الرئيس أو لاتزوجه ، وهذه الحيرة نفسها تسلط بكل عنفوانها على ذهن تولستوفاني ، فيتردد هو في نصحتها كما تتردد في قبولها ، تولستوفاني يرى : « المهم ألا تبقي نفسك بشمن بخس » فتتساءل موسيا مستفهمة : « ماذا تعني ألا تبقي بشمن بخس ؟ » فيجيبها تولستوفاني : « لا يعني . ما يعط بشمن رخيص ، يقدر بشمن رخيص » المهم لديه ألا ترمي عليه ذررا ! ولذلك فهو ينصحها قائلا : « حركيه ، اثريه ، دعيه يركض خلفك ويهز جيبه عندئذ اعطيه جرعة صغيرة » ويظل الخيال المجنح يطارد موسيا ويلعبها ويداعبها ، وإذا بها تتوهم انها تدخل أنخم المطاعم ، فتقول : « سندخل ، تحيط بنا الانظار ، يتهايمسون : « من هؤلاء الغريباء المهوون ؟ انهم ممثلون تجاريون » ونجلس نحن في مقاعدنا ، وكأننا لم نسمع ، ونطلب المشروبات . !! ويظل تولستوفاني معها يلزمها ، يعنى بها كأي خادم مطيع ، حتى اذا جاء ذكر غرفة النوم انتبه إلى وضعه ، بعد أن ذهب به الوهم إلى حد القول : « وأنا معكم » ولكنه سرعان ما يستدرك ليقول : « لا ، هذه لا ، تبأ للشيطان كيف افكر هكذا ؟ » .

ثم فجأة ، وبعد كل المشتقات والخطط ، يأتي الرسول ليقول أن شخصا ما يسأل عن موسيا ، وإذا بهذا الشخص (امرأة عجوز تلبس نظارات) وينكشف الأمر على حقيقته ، فالمرأة العجوز هي الرئيسة المنتظرة لموسيا ، التي ستصبح سكرتيرتها الخاصة . إلا أن موسيا ، بدلا من أن ترحب بهذه الوظيفة التي ناقت إليها كل ذلك التوق ، ترفضها رفضا قاطعا ، لأنها لاتستطيع أن تتزوج من امرأة !

ومن الكتاب الذين لابد من الاهتمام بهم قسطنطين بولستوفسكي ، ومع أنه عرف روائيا ذا شهرة عريضة ، فإن كتاباته المسرحية برزته في هذا الحقل الفني أيضا ، ولو على نطاق أصغر ، دون أن يكون ذلك سببا في التقليل من أهميته في هذا الشأن . ذلك أن تكمته القصصية الشعرية لازمت في مسرحياته ، فإذا هي مفعمة ليس فقط بـ (الروح الشعرية الفانية والعمق النفسي) بل بـ (البناء السليم) أيضا .

من مسرحياته المعروفة (النجوم) و (قلوب طيبة) و (طامنا القلب يبيض) وهي متعددة الفصول . امام مسرحياته ذات الفصل الواحد فمنها : (نحن صامدون أيها الامبرال

غير مسموعة « فتدوي اصوات الموسيقى على حين يتابع البحارة السير وهم يصرخون (امدا) . اذن لقد انجز الموسيقى سيمفونيته ، وبمقتضى النار في قلوب ابناء وطنه المحاربين ، اثم مهمته على الوجه الامثل ، وفي الوقت نفسه ادرك بصفاء ما بعد صفاء ، لماذا كان يجد كل يوم الخبز في البساتين والسكر ومن كان الذي يغمى عليه في الشارع . شعر الموسيقى بذلك كله فاهتز كيانه كما لم يهتز من قبل ، فاذا به يوجه كلامه الى فاريوخا قائلا : « لاتفعل هذا مرة اخرى : اسمعين ؟ » فتجيبه الفتاة الكسندر كونستانتينوفيتش انا اعرف ان النساء يتحملن الجوع اكثر . والامر بالنسبة لي ليس صعبا وانت كبير السن . وهنا يضيف المعجوز قائلا : « اذن فهذه هي الاسطورة . الخبز بنفسه يختبئ في البساتين والسكر في المعطف . . للاسف لا توجد اوسمة لفتيات مثلها . لن تعطى وسام النجم الاحمر الان . ولكن يمكن ان نعطيها وساما نسميه وسام القلوب الصغيرة الشجاعة » نعم قلوب صغيرة شجاعة ، هي من القلوب التي دافعت عن مدينة ليننغراد . فعندما يقول كاربوف : « الا تظن ذلك يا باخل اركاديفيتش ؟ » يجيبه المعجوز : « وكيف لا اظن ذلك ! انا اعرف ذلك . اذن فقد تعلمت يا فاريوخا . كيف تصبحين فوية . ان ليننغراد مدينتك . العالم لا يعرف مثل هذه المدينة - مدينتنا . لم ير العالم بعد مثل هذه الاحزان وهذه الشجاعة وهذا الحب يا فاريوخا » الا ان الفتاة تجيب بالاجاب قائلة : « اعرف . اعرف . »

هكذا وبهذا الاسلوب يمكن ان تكتب المسرحيات الحية النابضة بالحركة والروح والابتكار ، انها يمكن عندئذ ان تكون قوة تغيير جبارة ، ترفد المجتمع بعناصر الوجود الاصيل ، المتميز ، الواثق من نفسه ، في احلك الظروف والاحوال ، المؤمن بهدوه ، في مدلهومات الخطوب والزعازع . ومن هنا . فان مثل هذه المسرحيات لا يجب ان تدرس وتمحى وتجنسد كلماتها المكتوبة على خشبة المسرح فقط ، بل لابد لها ان تتسرب الى كل وجداننا الفني لتبعث فيه اضواء كشافة ترينا كيف يمكن ان تكون عظمة الانسان ، في جيروت شجاعته وصفاء ذهنه وسلامة موقفه ، ونضارة حياته .

— يوسف عبدالمسيح ثروة —

لقد حدث شيء من ذلك ، ظهرت قطعة خبز فجأة كما في اسطورة (العصفور الازرق) . لقد تعجبت الفتاة من هذه الظاهرة ، الا ان المعجوز يزيل تعجبها بقوله : « ولماذا التعجب ؟ يمكن ان يحدث هذا . لقد عشت سبعين سنة وانا الان اصدق كل شيء . »

الاشياء القريبة لاتزال تتوالى في الغرفة ، يلحظ ذلك كاربون ايضا ، فاذا بدلا من قطعة واحدة من الخبز تظهر قطعتان في ثيابا البساتين ، كاربوف يتحدث من كل ذلك بقوله : « ماهذا ؟ قطعتان من الخبز ، خبز رائع ، من وضعه هنا ياترى ؟ » الفتاة تجيب : « لا اعرف » بعد ان اعاد المعجوز بهدوء كلامه السابقة : « تعلمي كيف تصبحين قوية يا فاريوخا » . كل هذا ممكن حدوثه وقد حدث ، الا ان شيئا مؤسفا لا يزال يحدث الى الان وهو ان الجنود سوف يذهبون الى المعركة بصمت . آه (لو استمعوا الى هذه الموسيقى لاصبح قلبهم يقلى) هذا مايقوله المحارب القصير ويضيف اليه المحارب الطويل : « هذا اذن ما نكرت فيه . شيء مؤسف حقا ، من المؤكد ان قلوبهم ستتقعد نارا » . كيف سيمر الجنود من تحت النوافذ دون ان يستمعوا الى شيء . يفكر المحارب القصير في الامر ، فيعثر على علية اللحم ، انه سيتخذنا سبيلا وحجة للوصول الى غرفة الموسيقى ، ويتجه الجنديان الى غرفة كاربوف ، ويقدم المحارب الطويل العلية الى الفتاة فتأخذها منه وهي مضطربة . كاربوف يتساءل عند ذلك : « هل اتيتم الى هنا من قبل ؟ » فيجيب المحارب القصير : « نعم ، اغمي عليها في الشارع ، فاحضرناها . يمكن القول اننا تعارفنا منذ زمن طويل . » وهنا يدرك كاربوف مصدر الخبز الذي وجده في البساتين ، انه اذن من عند الجيش الاحمر . الا ان المحارب القصير ينفي وضعه للخبز في البساتين ، لقد وضعه على الارض . عندئذ يتوصل كاربوف الى السر . اذن فاريوخا هي التي وضعته . وفي هذه الاثناء يتقدم المحارب القصير بطلب من الفريق كاربوف ، طلب قد لايتوافق مع قوانين الجيش . انه يريد منه ان يعزف بشدة ، للقطعات التي في طريقها الى القتال ، فلتفتح النافذة ، وليشرح الموسيقى بعزفه ، المعجوز يصرخ محذرا كاربوف ، والمحارب القصير يشجعه قائلا : « بعشون (يعني الجنود) كما لو انهم يسرون في الهواء . خطواتهم

(١) اعتمدنا في دراستنا هذه (مقتربات من المسرح السوفيتي)

ترجمة : هشام الدجاني وعدنان موانات .

(٢) مخرج سوفيتي معروف .

مرثية للعم الجميل

عرض وتعليق: فاروق عبدالقادر

لم يكن حجازي هذه القضايا في صومها وتجريدها ، لكنه غاص - بكل التوق الى الفعل - في قلبها ، حريصا على أن يتخذ موقفه دائما الى جانب الفقراء ضد « التجار والعس الصغار وممالك المدينة » ، والى جانب أن ينبعث من الواقع المهترئ عالم المجد القديم .

وفي هذه المجموعة الجديدة حصاد السنوات التي انقضت بعد مجموعته الثانية (١٩٦٥) . ٥٢ . هذه السنوات العاربات من الفرح ، المثقلات بالقتال والهزيمة وطرح الاسئلة ومراجعة النفس واعادة النظر فيما كان وما سيكون . يتحنن الشاعر على قبور الذين سقطوا ويضع زهرة ، ثم يواصل الغناء للذين يقاتلون ، لان في القتال خلاصهم الباقي ورفضهم النبيل ، اما حين يعود الى نفسه ، فهو يجهد في أن يفتي للحب أو ينتزع من الوان الطفولة الزاهية صورا يستصفىها من قبضة العدم ، غير أن غناؤه لا يأتي خلاصا كفنائه القديم ، كلما من قلبه الافكار ، والقلب نظيفا لم تتكرر عليه النصال . فيما حوله فانكفا الى بكاء كضيم ! .

ضاعت البراءة ، تمعدت الحياة البسيطة الممتدة مثل افق فسيح ، وشحب الوجه القديم ، تنفرد دلالات هذا الوجه مع تطور الشاعر وامعان الوجه في الافول ، لكن فيه مايبقى اشارة للعدوبة المراوغة والطهر الزائل ، حين كانت اليدان نظيفتين من غبار الممارسة ، والمقل نظيفا من قلبه الافكار ، والقلب نظيفا لم تتكرر عليه الفصال . بين رفض الوجه الجديد وشحوب الوجه القديم يقع شعر الشاعر . ينسحب هذا على موقفه الفكرى وصياغته الفنية ، ان شئت دليلا فاليك اجمل قصائد المجموعة ، وواحدة من اصدها تعبيرا عما بلغه الشاعر من نضج : قصيدة المجموعة « مرثية للعم الجميل » :
هذه آخر الارض . صيحة مطارد يجد الاعداء في اثره ، لم يبق الا الفراق . وقبل الفراق لابد ان يقوم الفارس باخر الطوقس نحو اميره الراحل ، فيحفر له قبره ويجعل شاهده خرقه من لوائه . ويضع فوقه زهرتين ،

ان كانت لك الفة يشعر احمد عبدالمعطي حجازي فستعرفه من السطور الاولى في مجموعته الجديدة . هذا هو نفسه : الفارس القوال ، يقف مواجه المدينة والناس ، متوجها اليهم بالفخر ، (فوق راسه طائر الزهور) وان تاملته طالعك وجهه الخائف من الناطحات والمركبات (في خياله قليل من ثبات وظل من وسامة) ، هذا المزهو الخائف لا يقنع الا بالمطلب العسير : ان يموت بلا ندامة ، ميتة فارس يهوى بيده سلاحه ، ثم ان تكون قيامته بعد موته ، قيامة نبي او قديس .

ان ضمن له احد مطلبه العسير اقام راضيا قريبا ، وكف عن الارتجال في الكلمات والاحلام والعيون .

احمد حجازي في هذه المجموعة ينطلق نحو عالم اكثر انفساحا من عالمه القديم ، عالم تعددت ابعاه وحجراته وجمراته وافنيته ، ان ولجته وحده ربما ضللت فيه ، لكنك ان جعلت دليلك ثوابت عالمه القديم لن تضل ابدا .

وحجازي منذ البدء ، منذ تجاوز « عامه السادس عشر » ، وخرج من ظلام الاقية الى نور الميدان الفسيح ، شاعر مهمسوم بقضايا واقعة بعينه ان يعيشها وان يقول كلمة فيها ، بعينه ان يكون واحدا من حداة القافلة ، يحمل سيفه ويركب الى جانبها ، موقعا خطاها ، مغنيا ايامها ، مختلسا في الليل هده يصفو فيها للقلب والاصدقاء والريف البعيد . وان لاح الاعداء او قاطعو الطريق اندفع الى قلب الحلبة ، يتنازله الفرسان ، ويغنى شعره على حميمة الخيل وصليل السيوف .

كان الشاعر الخائف من ليل المدينة ، من وحدته فيها ، وجوعه الى الطعام والحب ، قد وجد في الانتساج الفسيح والحر على قضايا العرب امنا بعد خوف ، وانسا بعد وحشة ، وشبعا بعد جوع . ولانه شاعر بعينه ان تصل كلماته للناس لم يقع في قبضة حزن عشي او قدرى ، لكنه عرف حزنا آخر : ان يعجز عن الابانة ، او يقف الآخرون دون الفهم . . (حينذاك تصبح عيونهم قيد فمه ، ودقات المسامير تشده الى الصليب) ، لهذا ايضا

دورة كاملة كي يصل لحظة انطلاقها المثقلة بإمكانات الشعر
والدrama : قرناطة سقطت ، والأمير هوى ، والشاعر يدفن
جثته . وطبيعي أن يكون السؤال : من يحمل عبء الهزيمة
شاعر يبحث عن تجسيد حلمه أم أمير ادعى أنه تجسيد
الحلم . . أم هما معا خدعا بسراب الزمان الجميل . .

احتفظ بجانبك أنت . فليست القصيدة - بعد -
سوى تقليد هذا (السؤال - الفكرة) على وجوه المختلفة .
سيحكي الشاعر حكايته : كان بيته في قرطبة وكان يغني
« يضرب أوتار قيثارته بحثا عن صوت قديم » ، عن مجد
كان لهذه الأرض ثم انحسر ، وكان يعرف أن الطريق من
القدس (رمز الهزيمة في الحاضر) إلى القادسية (رمز
الانتصار في الماضي) طريق طويل . وحين سأل الأمير
عن الدليل :

قلت :

هالك المدينة تحتك ،

فانظر وجوه سلاطينها الفارين ،

معلقة فوق أبوابها ، واثق الله فينا . . .

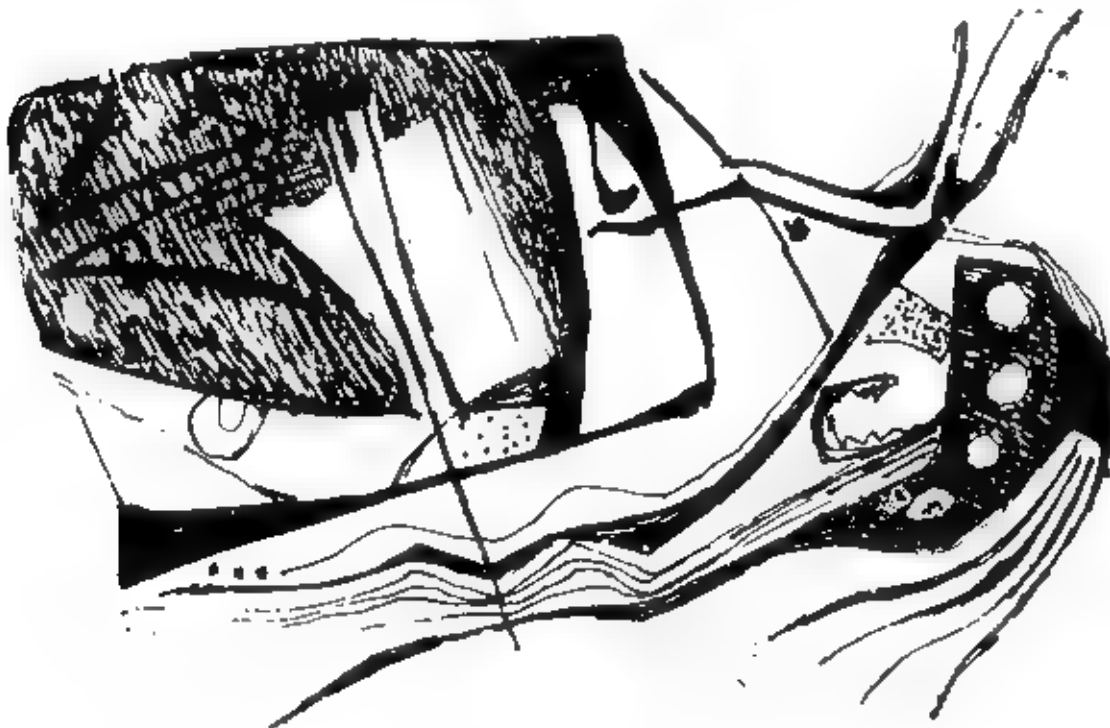
لا ، لم يكن الأمر كذلك . لم يكن الشاعر نجى الأمير
لكنه كان في السجن يكتب مظلمة ، وحين يرى مواكب
الدهبية (المنتصرة) ينتشى القلب فيعزق المظلمة ويكتب
فيه قصيدة . باسم الناس لم يطلب إليه إلا شيئا واحدا
كي يملك الرقاب ويتصرف في الأمر كله : لؤلؤة العدل .

بهذا يفتق من ولائه لاميره ، ويحق له أن يعيد النظر
فيما كان بينهما : لقد تبعه من أول الحلم ، كالامام المستتر ،
لم يطلب منه أن يرفع اللثام ، بل مضى وراءه بغير تردد ،
كانه يمضي وراء دمه ، وراء التزامه الفطري الصادق دون
قهر أو الزام . سار وراءه في النصر والهزيمة . . (راجع
قصائد الشاعر : عبدالناصر ، بغداد والموت ، سوريا
والرياح ، صبي من بيروت في مجموعته الأولى ، وقصائد
تموز ، البطل ، فبراير الحزين ، أغنية للاتحاد الاشتراكي ،
عودة فبراير ، أغنية لبغداد ، أغنية أكتوبر ، وغيرها في
مجموعته الثانية) ، وتحرير قرطبة هو الهدف والأمل .

لكن الأمير لم يحرر قرطبة ، بل سقطت - أيضا -
قرناطة ، وهوى الأمير دون جرح ، فحمل الشاعر جثته
ومضى إلى البحر كي يدفنه وينعتق .

من تلك الرحلة الفاجعة في تاريخ العرب ، من
سقوطهم ، تخليهم عن مدن الاندلس مدينة بعد مدينة ،
وتراجعهم ، غرق من غرق وعبر المضيق من عبر ، من صراعاتهم
ونزواتهم الصغيرة واستسلامهم للترف وتمسكهم الطفولي
بالمك (وبالقبائل مملكة . .) ، من خياناتهم وتحالفهم الموقوتة
وتناحرهم الدائم . . وخيل الفرنجة قادمة تضم صفوفها
وتتقدم . .

من تلك المرحلة استوحى الشاعر الجو العام لقصيدته ،
وصورها الصغيرة ، ورموزها المفردة ، ودار بقصيدته



هذا عهد الشاعر والأمير كما يتردد في هذه القصيدة وسواها من قصائد المجموعة (راجع : الشاعر والبطل ، الرحلة هذا عهد الشاعر والأمير كما يتردد في هذه القصيدة وسواها ابتدأت) : يطلب الشاعر إلى الأمير أن يستلم التاريخ وأن يعدل بين الناس ويتقن الله فيهم ، ويقدم له - بالمقابل - مصانيرهم يقودها كيف يشاء . أتى للشاعر أن يعرف أن الرجل الذي أخبر به القلب وبابنته المدينة ليس الرجل المرتقب ؟

دورة ثانية . وتأتي الهزيمة :

ووقفت على شرفات المدينة أشهدنا

وهي تشحب بين يدي كطفل

ويختلط الرهج التصاعد حول مساجدها

بالبكاء ...

حتى الشاعر ، ذو المعرفة والتجربة ، تاه دليله : أهى الموت أم ميلاد جديد ؟ من يستطيع الإجابة ؟ ... من الشاهد ؟

الشاعر ؟ لا . لم يكن الشاعر شاهداً ، كان قاتلاً وقتيلاً ، لم يكن واقفاً يرقب ما يجري دون مشاركة ، لكنه كان غائلاً كله في العمل ، مات « عشرين » موتاً ، واهلك « عشرين » عمراً ، وسيظل باقياً ، يغنى لمن يجيء ، فيتحد فيه الكل ، وتعود قرطبة ، ونسترد باستردادها جوهرنا الإنساني الذي سحقته الهزيمة .

كيف ينجو الشاعر بنفسه وهو يتمزق في دم قرطبة ؟ هو المقاتل والقتيل ، طالب الدم ولؤلؤة المعدل يحلم أنه خرج حاجباً يتطهر (بلاده دليله ومحمد ينير له الطريق) ، لا ، لم يكن كل هذا سوى حلم ، فبيت الشاعر لم يكن في قرطبة - الأمل ، لكنه كان في غرناطة - الهزيمة ، منها خرج إلى مدينة لا يعرف اسمها ، وانضم إلى طائفة الفقراء ووقف حائراً أمام السؤال : هل نغضب الملك أم نتفوق في الصحراء ؟ .. هل ترفع سيف الثورة أم نصبح فتاكاً ونساکاً ، يجد كل خلاصه في التمرد الفردي أو الإيمان الساذج ؟ .. وسط الحيرة جاء الأمير ، قال للشاعر أن يعود لغرناطة ويبدو الناس أن يشعوه . لا ، الشاعر يحلم مرة أخرى ، لم يأت الأمير إنما جاء الفرنجة ، واحتملونا إلى البحر نيكى على ملك ضاع ومجد هوى وأرض كانت لنا . الوداع إذن . على الشاعر أن يعود لقيثارته ومصره ، وعلى الأمير أن يعود لقبره الملكي .

دارت القصيدة دورة كاملة ثالثة ، أدى الشاعر الفارس الطقوس الأخيرة لأميره ثم انعتق . إلى أين ؟ .. أين خلاص الشاعر بعد أن انقشع الوهم الجميل ؟ خلاص واحد آخر : أن يتذكر صوته القديم ، ففي هذا الصوت بعثه ، وفي غيابه ضياعه ، كما هوى أسرته وسقطت غرناطة ، أن ضاع الصوت القديم هوت قرطبة أيضاً وتبددت الآمال .

هكذا يلتحم البحث عن البراءة الزائلة بالبحث عن المجد القديم ، ويتطابق وجهها الشاعر الفردي والقومي ،

من خلال صياغته الشعرية لتجربة هذا الجيل ، (حجازي من مواليد ١٩٢٥) مع المحاولة والخطأ ، مرتحلاً إلى فترة من أحفل فترات العرب بالإنهيار والتقويض ، مرتدياً قناعها الشامل : انحسار المجد وتساقط المدن وموت الأمير والوقوف أمام المضيئ ، مستدياً صورها ورموزها : الشعراء والعلماء يخطرون في بلاط الملوك والأمراء ، المغنى يغنى والتندامى بطربون ، خيل الفرنجة قادمة والمؤذنون فوق المآذن ينشرون النبا الفاجع ، السماء بساط ، والقلب أبريق خمر ، واللواء المعزق ، وكلمات آخر ملوك بني الأحمر ... الخ .

ورأينا كيف بنى الشاعر قصيدته : يبدأ من نقطة ، ويدور بمقاطع القصيدة دورات كاملة كي ينتهي إليها ، ليبدأ منها مرة أخرى . هذا البناء نفسه هو ما نجده في عدد آخر من قصائد المجموعة (البحر والبركان ، الرحلة ابتدأت ، اغتيال ، مربية لانطاكية) ، كلها صدى أحداث في الواقع العربي يختار منها الشاعر نقطة انطلاقه . على أن المقارنة بين هذه القصائد ، وتلك التي تصدر عن أحداث مشابهة في مجموعتيه السابقتين توضح - على الفور - مدى اغتنامه رؤية الشاعر وتعقدها ، كما يجدها تركيب القصائد من المقاطع المتتالية من جانب ، وتمايز الأصوات الأخرى التي تقابل صوت الشاعر المفرد من الجانب الآخر . في معظم هذه القصائد في المجموعتين السابقتين كانت جهازية النبيرة والدعوة الحارة إلى الفعل المباشر ، أما هنا فإن الشاعر ينتقى من الحدث تلك اللحظة الحلي بامكانيات الشعر والدراما ، تلك اللحظة التي تكشف وحدها كل جوانب الحدث ، عنها تنبع كل الأسئلة ومنها تبدأ كل المواقف لحظة الأحساس العميق بالمغنى والبعد عن الأم في البحر والبركان ، لحظة الموعد المضروب بين الشاعر والزعيم في الرحلة ابتدأت ، لحظة المواجهة بين القاتل الفضيحة والقتيل الجلال في اغتيال ، لحظة بلوغ دمشق لمن يطلب انطاكية ...) ، ومنها أيضاً يبدأ الشاعر كي يرتفع بالحدث إلى سياقه النصالي والتاريخي والإنساني .

لهذا كانت أفضل قصائد المجموعة عندي هي تلك القصائد - الأفكار لو صح التعبير - حين تصبح القصيدة كلها فكرة واحدة ، لا تعبر عنها القصيدة على نحو تقريرى أو مباشر ، لكنها تصحب المتلقي إلى عالمها وتدور به ، أو تتقدم معه ، والشاعر يقرب الفكرة على مختلف وجوهها ، ذلك أن الحقيقة تبدو مراوغة ، وأن الحق يلبس أراب الباطل ، وأن كل شيء يبدو خادعاً ، فلا بد من قلب الفكرة على كل وجوهها ، ولا بد لكل من هذه الوجوه أن يفصح عن نفسه داخل البناء الكلي للقصيدة .

لا ، ليس شاعرنا مطلقاً أو واقفاً في حيرة يتلفت وقد ضاعت من قدميه الطريق ، فقد البراءة الأولى والطلاوة الأولى وغابت من أمام عينيه الرؤى والتهويم البسيطة ، وجاوز عامه السادس عشر - بالقلب والعقل - منذ زمن بعيد ، لكنه لازال صوت الفقراء والمقهورين ، والباحثين

يتزاوج الدم والخطير ..

لكن شدوان لا تفضي لأرض سواها ، هكذا الليل والبحر والاعداء ، كل يفضي إلى مثيله بغير نهاية . هذا التوحد ذاتي وموضوعي ، في الإنسان والطبيعة ، ولا مفر . فليحفر المقاتل اذن على الجزيرة بيت أمه . حتى هنا يدهمه صوته الآخر اما من سبيل للفرار ؟ تلك قمة لحظة صدقه مع نفسه وواقعه ، يأتيه الرد بصوته الآخر ، صوت الشاعر : ستظل تبحث في النهار عن الظلام وفي الظلام عن النهار .. ، تمن الفرار هو الخيانة فلن تفر ؟ .. لن تحب ؟ لكن كلمة الرفض النبيل هي ما يهب لكل شيء معناه : للحياة والموت والحب كذلك . ان قلت كلمة الرفض هنا والان ستقولها هناك وفيما بعد . وما الموت في نهاية الامر ؟ .. فتى في مثل العمر والثياب وانت المنتصر لانك صاحب الحق والدائد عن التراب ، وحين تصبح في قلب الموت ينسحب ظله عنك وتكشف الغبار عن وجه الصباح . داوت القصيدة دورة كاملة كذلك ، بصوتيهما المتقابلين المتعاقبين ، حتى ارتدت لمقطعها الثاني ، للام البعيدة . كان الطريق اليها ان يأتيها الشاعر المقاتل المنفى منزوف الجراح منتصرا . كان الطريق اليها ان يفزو لها المدن الكبيرة .

تلك نبوءة الشاعر عن مستقبل الصراع كله : لابد من الرفض ، رفض الاستسلام بكل صوره واشكاله ، لابد من التشبث بالأرض . فمن الانتصار ان يرجع المقاتل لبلده منتصرا منزوف الجراح .

غير ان القتال وجه واحد - اهم الوجوه في هذه المرحلة من النضال العربي - من وجوه هؤلاء الأبطال الساقطين . ثمة آخرون معروفون بأسمائهم او بصفاتهم يرى الشاعر في كل منهم بطولة خاصة ، لونا من ألوان التفرد قاده لأن يرثيهم . هذه البطولات الخاصة مرتبطة أوثق ارتباط بعالم الشاعر ، والنظر فيها يلقي الضوء على جوانب من هذا العالم ويكشف عن ترابطه واتساقه .

ولعل اهم هذه المراثي واجملها تلك التي كتبها الشاعر عن لاعب السيرك . هذا الذي يحمل عن الناس احترافهم ، ويقودهم لحظة فيضع جنبهم عنهم ، ويلج هو منازل الموت وهم راسخون في امنهم الخاص ، ومن حوله كل هذا الديكور الخادع : الأضواء والوجوه والوان الصخب . انه قائد هؤلاء الناس وضحياتهم معا . ففي هذا العالم المملوء بالاختطأ يقع عليه - وحده - عبء الا يخطئ » ففي خطئه يكمن موته ، لكنه يحسد ان هذا الخطأ كان يترتب به ، هذا الخطأ ، المصير ، النبوءة المصيدة ، يجذب به اليه ، هذا الموت الجميل الجليل المختل ينتظره . قد تعرض له الذكرى فتأثر له لحظة ، وقد يقف طائر الزهو فوق رأسه ، فيهوى وتكمل الدائرة : يرتبك الضوء على الجسم المبيض المرتطم ، ويتسم لاعب السيرك ، فقد أب الفريب إلى داره وافضى النهر إلى المصب وصدقت النبوءة .

عن تتجاوز الواقع المتهرىء وامكانيات الجسد المحدودة . لهذا يفنى الشاعر للمقاتلين ، لأن القتال هو رفضهم النبيل لواقع فاسد ، ويكي الذين يسقطون منهم ، لانهم في سقوطهم يرتفعون بالإنسان العربي إلى الانشق الذي يجب ان يكون فيه . تضم المجموعة عندا من هذه القصائد (البحر والبركان ، بعض الرجال ، نوبة رجوع ، ياهوى عليك يا محمد) لعل افضلها قصيدته الطويلة : « البحر والبركان » :

شدوان جزيرة صغيرة نائية ، داوت فوقها معركة خاضها الجنود المصريون ببسالة ، وجسدت عند الشاعر الاصرار على الرفض والمقاومة والتشبث بالأرض . ويبدأ الشاعر بان يقود اقداما إلى الجزيرة ويبسط صورته امانا ، مستخدما عناصر الطبيعة البصرية والسمعية والحركية كي يوحى بدورة الحياة فيها ، وتتألف هذه العناصر جميعا (يتوآب اللعان في نغم يشب ويختفي) وتترك الصورة الكلية في نفوسنا الايحاء بالترقب (ويرف طير لانراه ..) ، وتكمل صورة الجزيرة الهادئة المترتبة . من المقطع الثاني سنبدأ في التعرف على الجزيرة من هينى الشاعر القائل . اول ما نراه عنده احساسه العميق بالمنفى ، تتكامل العناصر المألوفة عند حجازي لترسم حينئذ الدائم للريف والاحياء البعيدين : ضجيج آلات الرحيل ، تفرس الاغراب ، وجوه أبناء القرى الأخرى ، ثم هاتان الحقيقتان : أبناء القليل المطالبون بالتأثر ، واحساس الشاعر انه لا بد بالصمت كي يفوز بالامان . كل هذا يقف الان بينه وبين امه البعيدة . يفجؤنا صوته الثاني : ان كنت منغيا فان السلاح هو وطن المنفى . وتضاف صورتان جديدتان من صور التوحد لصورة المنفى المقاتل : البحار الشريد والطريد الخارج على المدن . يتفق الثلاثة من حيث دلالة موقعهم في الوحدة والمواجهة ، عين الشاعر تلتقط التفاصيل فیراها من جديد في النهار البكر ، وكلما تقدم النهار اضيقت إلى الصورة الكلية عناصر جديدة : شمل الكائنات كل واحد لكنه يحمل بداخله الصراع ، وحش القرش والتماعة النصل ، استباق الصراع مع الوحش القادم . لا فرق - شدوان هي الوطن : ما يحدث هنا يحدث هناك .

وبعد ضوء النهار يأتي المساء . يعمق التوحيد ، وتجد مكانها في رسم الصورة عناصر ذات طبيعة أخرى شعورية وشمية (روائح الذكرى ، الحلم القديم) ، وتتألى الصور المفردة : فتوحل كل المراثيات ولا يبقى ثمة غير المساء بظلامه وتوحده العميق ومصباح السريرة الباكي . يأتي المساء فيثور البحر ، وتقرب أكثر حتى تكاد نشم ربح الوحش القادم . تبتعد الأصوات والنجوم ، ثم يأتي الخطر الداهم من وراء الليل :

يتشبث الدم بالتراب ، وتتشبث الأعضاء بصورتها

على صدر الحفر

يتزاوج الدم والوعورة

العربي الى الشمال « آخر ما يستطيع الصهيل أن يحوز من الأرض » . وهي أرض شامت كما ضاعت بعدها أرض أخرى ، أرض لا تفني عن استردادها بقية الأرض وأن رحبت . هذا ما يعطى معنى الفاجعة حين يطلبه الراحل انطاكية فلا يعطى الا دمشق . صحيح أن انطاكية لم تؤخذ الا غصبا ، حين دخلها جند الحامية ، لكن هذا لا يكفي ، فعلينا يقع العذر ، أي آثامنا نفذ القدر العدل منه ؟ ! لصدقي اسماعيل كتاب هام هو « العرب وتجربة المأساة » يطرح هذه القضية ويحاول أن يجد السبيل لتجاوز الواقع ، والشاعر يعيد طرحها () ، أن نفهم أجسادنا في طقوس المذابح . . أجسادنا التي ثقلت وترهلت ، وآها الراحل في صباه تنزع نفسها من لحظة العشق كي تقع على شفرات السيوف . . لكنها الآن :

« آه أجسادنا العاصية »

حيواناتنا المخنثة الضالعة

انها أصبحت تشتهي وحدها

وتخاف ، وتركتنا ،

وتموه وتفرق في الحزن

ثم تموت على طرفات مدائننا الخالية » .

تلك ائفال الانكسار والهزيمة ، ائفالنا اللاصقة بنا ، التي تقعد بنا عن التحليق ، لهذا يكتسب الخلود في عالم الشاعر كل من طرح هذه ائفال ومضى منعقا ، مقاتلا أو صادقا أو متمردا على قوانين الطبيعة وقبود الجسد . والشاعر حين يرثيهم إنما ينطلق الى أفق متلازمين : رثاء وجهه القديم ، والتخويض - غير المباشر - على طرح هذه ائفال .

حتى حين يحاول الشاعر أن يخلص من هذا كله ، ويستدير كي يضي للحب يجد كلماته قد انبهمت حين يطل وجهه القديم . وحين يأتي « اللقاء الثاني » لا يكون الحب هو نفسه ، ورغم أن الشاعر يعني الارتحال مع حبيبته كأنه يواصل اللقاء « وكان الفراق ليس سوى غفوة يسيرة » الا أنه يخشى أن تنهيه الذكرى (يعرف أنها ستدعاه ، لأنه يعرف أنه لم يعد هو هو) ، فيرجى خوفه بالارتحال الى عذوبة الماضي ، لكن عامين قد مرأ ، . . ماذا في هذين العامين ؟ بتخلق السؤال وتلفت من قبود الفم المضموم : « هل أنت التي عرفتها ؟ وهل أنا الذي عرفته قبل اللقاء المرير ؟ » ، قد يكون شعرها أطول أو أقصر ، لا يهم لكن شيئا هاما يراه الشاعر ، شاعر العيون الذي يراها مرآة النفس ونافذة على جنة القبول أو جحيم الرفض ، يرى أن عينيها قد أصبحتا صميتين ، وأن شيئا فيهما يقف بينهما .

يكتسب لاعب السيرك في هذه القصيدة دلالاته من الصور الجزئية المتتابعة ويخلق في النهاية إنسانا وفارسا شهيدا وقائدا . لأنه مركبنا - نحن القابعين في الأمن والدفع - الى مشاوار المحذور ، نرى نحن . . وبلج هو ، نتأخر نحن . . ويتقدم هو . . نحو موته الخاص . لأنه - هو أسير الجسد القاصر وقوانين الطبيعة التي لا فكك منها - يحاول أن يتجاوز كل ما يجذبه نحو الأرض ، كلما يشغل ويحتي ، لأنه يطمع في أن يتحدى قوانين الطبيعة وامكانيات الجسد المحدود .

أما حين يسقط فهو يحظى بما يشناه الشاعر : ميتة بلا ندامة ، سقوط النجم بعد أن اشتعل ، موت له معنى في عالم يفقد المعنى ! .

الهوة الجميلة المخالطة تحت قدمي لاعب السيرك كانت تخاليل صديقه الراحل (وحيد النقاش) وتفريه . لكنها هنا تكتسب دلالة أخرى : فالصديق الراحل كان مولعا ببطاردة الصديق والجمال . وكم قال له الشاعر - بنهاه - أن ينظر الى الواقع ويملا عينيه من قبحه ودمايته :

« أنهم ياكلون لحوم الصغار »

ويخترعون مشائيق للروح تستلها

ويظل القنويل يعيش ، ويفشى المأهلي

ويعشق زوجته وينام

ويكتب في جاره للمباحث نثرا وشعرا

وفي عينه جثث الأصدقاء

وفي فمه الكلمات القديمة ! »

لكنه كان أسير حلمه الخاص في اقتناص الجمال والوسامة ، وكان طريقه الصديق فلم يخلط الكأس (بعبارة أخرى من قاموس أحمد حجازي : أنه لم يضيع وجهه القديم وبلتحنس وجهها آخر) ، لعله لو خلط الكأس - كما خلطوها جميعا - لعلقت به تمويدة الانكسار والهزيمة : النكوص عن البلبل والرجوع من بعض الطريق ، الهادنة والمصالحة والتوفيق والتلفيق ، مخادعة النفس والتضييق للفعل دون فعل ، والسقوط على التماثيل القديمة لثما وتقبيلا .

لعله لو خلط الكأس لاصبح مثلنا « فأطال المحذور ، وقص أجنحة الخيال ، لعله لو خلط الكأس لما لقي خلاصه ، ولما رثاه الشاعر كأنه يرى وجهه القديم ، كأسه الصرف غير المخلوط .

وحجازي شاعر شامي الهوى ، ما أعظم حبه لدمشق وأعذب غناؤه لها ، مدينة وتاريخا وشهداء وبطولة ، فماذا رأى في الراحل الآخر . . صدقي اسماعيل؟ صدقي ابن انطاكية ، أبعد الجراح الفائرة في الجسد

« اشاعة » : لحظة من لحظات صدق الشاعر في حوارهِ مع نفسه ، فعند تسلل من أخبره بأنهم في انتظارهِ وقع سجيناً ، ودار في المدينة مطارداً ، والمدينة تنأى عنه ، وهو يحاول أن يتدبر أمره ويعد دفاعه . وفي عمق لحظة المطاردة أحس الشاعر بأنه فقد قناعه ، ملامح وجهه (حسب هذا الفهم نستطيع القول أن الذي ضاع هو وجهه الجديد الزائف وأنه استرد وجهه الحقيقي الراض في عمق لحظة المطاردة) ، وبسليم الشاعر للحظة الصدق ، يرى أن يأخذ أولاً موقف المتمرد الشجاع فيصيح في وجه جلاديه : لستم قضائي ، ثم يتراجع خطوة فيرى أن يأخذ موقفاً سلبياً كاملاً ، ثم يتراجع الخطوة الباقية فيرى أن يعترف بذنبه (ما هو ؟ لا نعرف شيئاً . لكننا في عالم حجازي نستطيع أن نحسب أشياء) ويطلب اليهم أن يقتلوه .

ثم .. يأتي من يخبره بأن ماسمعه اشاعة ، لكن .. ما الجدوى ؟ يستوى أن تكون اشاعة أو يكونوا باقين في انتظارهِ ، فقد سقط سجيناً منذ السطر الأول ! .
هذا نفسه ما يقوله الشاعر في حوارهِ التخيل مع البطل :

« أخاف أن يكون حبي لك خوفاً
عالقاً بي من قرون غابرات »

فهر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصليل
لأن هذا الشعر يابى أن يمر تحت ظله الطويل .
ان مجاهدة الحياة السياسية خلال السنوات التي عصفت بعمر هذا الجيل هي ما ترك بصماتها على شعر الشاعر ، وتلقى الضوء على جانب هام من عالمه ، وتقدم بقيمة الإجابة .

احمد عبدالمعطي حجازي لا يقدم لنا ، ولمصره ، شهادة متفرج ، لكنه يقول لنا بوضوح أنه قاتل وقتيل ، تخضبت بداء بدم المشاركة ، وغاص الخنجر الى اعماق قلبه . هذا ما يكتسب شعره مضمونه الثوري ، فلا يصيح الشعر بدلاً عن الفعل ، لكنه وجهه الآخر ، وجهه القول وتلك وظيفة الشعر الذي يمكن أن يكون له معنى في واقعنا المعاصر .

في عمق لحظة اللقاء : هل يرى الشاعر عينيهما حقاً أم يرى عينيه هو في مرآتهما ؟ أيا ما كان الأمر ، فلا بد من كفاة وتطهير ، فليرتم كل يمسح جرحه ويندب نفسه ، وان التفت الأكف بعد هذا .. فهو اللقاء .
ما هذه الحبيبة إلا كل شئ نحيه ونقصر دون أداء عبئه فيثقل كاهلنا شعور الذنب ، أنه الحرية دون ضرورة ، أنه الحب حين لا يكون مبادرة ومشاركة ، والعمل حين لا يكون حبا وتفانياً ، والوطنية حين لا تكون عملاً ومسؤولية .
أنه الوجه الأول ، وجه البراءة الذي يطارده الشاعر ويتوتر بالشوق نحو لقاء ، أنه الأمن القديم : عالم الطفولة الزاهي الألوان يلوح لعين الشاعر المجردة تحت غبار مدينة السعي والكذب والمقتولين والقتلة .

من هذا العالم اقتصر الشاعر سوراً هي « تعليق على منظر طبيعي » : الشمس حمراء والأفق شتوي والقيم رصاصي ، تنفد منه حزم الاضواء ، وطفل ريفي تقطع به السيارة الطريق بين القرية والمدينة ، تشرق ملء روحه نشوة الحياة فيود أن يذوب في الطبيعة معانقاً عشبها الليل .

واقتصر صورة أخرى : الشمس والأفق الشتوي وبوابة تغضي لزمن اسطوري ، وكف خضبت بالحناء ، وطاووس يصعد في الأفق وقد اختلطت في ذيله الألوان .
وثالثة : حين تغيب الشمس ، كان الله يظهر للطفل الريفى يستاكباً يتجول في الأفق ، ويرش الماء على الدنيا الخضراء .

عناصر الطبيعة باقية لا تزال ، لكن المين لم تعد تروى . والقلب لم يعد يفرح .. « ذلك أن الطفل الرسام طحنه الأيام » .

وتكرر : أنه حينئذ الشاعر لوجهه الطفولي ، وعالمه الزاهي الألوان يتألف عناصره وانسجامها .
والتابع لعالم أحمد حجازي لا يملك أن يدفع عن نفسه السؤال : لماذا ضاع الوجه القديم ؟

بعض الإجابة فيما سبق ، في الأرض الضائعة والمجد الوائل وغرناطة التي سقطت والامير الذي هرب بغير جراح .
وبعض الإجابة تقودنا نحوه قصائد أخرى . من بينها :

قضايا وإدبيات

مقابلة مع بيدرو مارتينيث

السيد بيدرو مارتينيث من أدباء إسبانيا البازدين ومن المهتمين بالأدب العربي والمتبحرين له وقد حضر مهرجان الربيع الشعري « وترجم كثيرا من النتاج الغرافي في مجلة « المنارة » التي يرأس تحريرها .

نعم ، أنا مهتم بالأدب العربي بصورة خاصة وهذا لنقطتين رئيسيتين :

١ - فيما يتعلق بالأدب العربي القديم لكونه ظاهرة من أعظم ظواهر الحضارة العالمية في وقت من التاريخ .

٢ - فيما يتعلق بالأدب العربي الحديث لكونه تجربة ملموسة وإلى مدى بعيد ، للمأساة التي يعيشها يوميا وبكل دقيقة انسان عصرنا هذا الذي يريد أن يتخلص من كل القيود الطاغية التي تقيد حياته وتمنعه من إيصال رسالته الايجابية الى الآخرين .

- هل هناك ملامح مشتركة بين الادبين العربي والاسباني ؟

- بلا شك ، أولا لان الاسبان والعرب - كما هو معروف - تعايشوا مدة طويلة جدا من التاريخ ، وثانيا لان الظاهرة التاريخية الشمولية الحديثة في اسبانيا وفي العالم العربي لم تزل متشابهة في عدة نقاط اساسية وبصورة خاصة في المجالين الثقافي والاجتماعي ، لكنني اذ احصر هنا كلامي في الادب ، اقول ان العاطفية (او الشعور بالدم ، اصح تعبير) والعبودية للفرد (النسي لا بد ان نتخلص منها سريعا) وازدواجية العقل والمشاعر

- الى اية فترة تعود اهتمامكم بالعربية ؟

- قبل دخولي الى الجامعة لم تكن لدي فكرة ان ادرس اللغة العربية ولا الادب العربي ، كنت اميل الى الدراسة الادبية والتاريخية بشكل عام وامارس الكتابة ، والتأليف الشعري خاصة ، كما يحدث لكل مراهق ، فلما بدأت الدراسة الجامعية اصجبتني مادة العربية واعجبتني الاستاذ الذي كان يعلمها وهو الدكتور Garcia Gomez اكبر مستشرقين اسبانيا في العصر الحالي ومن تلك النقطة بدأ اهتمامي بالأدب العربي واعجابي به .

- لماذا تركز اهتمامكم على الادب العربي بصورة خاصة

- اتصلائي متينة باللغة والادب والتاريخ لان الانسان المثقف في رأيي لا يمكنه ان يلجئ الى ركن صغير ومريح من النشاط الفكري الوجداني وخاصة في هذا العصر القلق والمضطرب بأساسه . اما اتصلائي بالتاريخ فلها قصة طويلة ومتعوجة لا اريد ان ادخل في تفصيلها الان .

ان اهتماماتي باللغة والادب متداخلة تداخلا عضويا لاستحالة عيش لغة دون ادبها أو تحرك ادب دون لغتها ، وان هذا الافتراض يصبح على المستويين العربي والعالمي ايضا .

والتقاط وميض الصور الجميلة الخلاب (أو الجذابة)
من أعماق وأهم الملامح المشتركة التي أجدها شخصيا بين
الادبين .

— ما مدى قبول القارئ الإسباني للادب العربي ؟

— كانت للقارئ الإسباني معرفة بسيطة
بالادب الأندلسي لأن اهتمام المستشرقين الإسبان تركّز
بالشكل الطبيعي على هذا الاطار التاريخي من بلدنا ،
فأصبح هكذا يعرف قليلا (وأقل مما يستحق على كل
حال) عن ابن حزم وابن طفيل على سبيل المثال ، لكنها
بدأنا في نهاية الخمسينات حركة لتوسيع معرفته فاصدين
بصورة خاصة تزويده بما يتعلق بالاتجاهات الأدبية
الحديثة في العالم العربي ، فبدأنا حركة ترجمة وتأليف
لم تزل قائمة بعد ، وأنا الآن ، وبحكم منصبي كأستاذ
بالجامعة المستقلة بمدريد لاحظ سنة بعد سنة أن هذا
الادب الحديث المترجم يلقي قبولا صاعدا متدرجا لدى
الطلاب الإسبان الذين يأخذون اللغة العربية في كليات
الادب كمادة اختيارية في مرحلة من دراستهم الجامعية .
— هل لديكم رأي خاص بالادب العراقي ؟ شعرا ؟

وقصة ؟ ودرواسة ؟

— أن معرفتي الشخصية بالادب العراقي
اعتبرها متوسطة بعيدان الشعر لكنها مازالت ضعيفة
أو ابتدائية بالنسبة الى الميادين الأخرى فلهذا السبب
أوجز كلامي في الشعر فأقول أن الشعر العراقي الحديث
(ولا أريد أن أبالغ بالأراء ولا أن أجاملكم عبثا) من أهم
التجارب الأدبية الأنسانية المعاصرة وحصل على قيم وعلى
قيم لم يحصل عليها الشعر بشكل عام في البلدان العربية
الأخرى باستثناء عدد قليل من الأسماء المعروفة ، لكنني
أؤكد لكم أيضا وهذا بصراحة مطلقة أن قسما كبيرا من
النماذج الشعرية العراقية التي قرأتها أخيرا أصبحت لي
غامضة جدا واعتقد أن الكثير من شعرائكم يستعملون
« الرموز » ويحاولون أن يضعوها بقوالب شعرية
مناسبة بدون السيطرة المنسجمة عليها .

— ما هو الدور الذي بدأت تؤديه مجلة « المنارة » ؟

وكيف يتم اختيار المواد المنشورة فيها ؟

— جاءت مجلة المنارة لكي تحسّن القارئ

الإسباني وكل قارئ ناطق باللغة الإسبانية بأن هناك
شيئا يسمى العالم العربي وهذا الشيء حي وليس موضوعا
تاريخيا ميتا فحسب وبأن هذا الشيء يتألم ويتأمل
مثلنا . أن مجلتنا المنارة مقسمة كما يلي : قسم
الابحاث العلمية وقسم الترجمة وقسم التعليقات على
أهم الأحداث الأدبية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية
في العالم العربي وقسم مراجعة الكتب حديثة الصدور
وقسم الأنباء والإعلام ، كما أن فيها أيضا قسما آخر
خاصا بالعلاقات الحديثة بين اسبانيا والعالم العربي
على المستوى العام . أما مسؤولية اختيار المواد المنشورة
فيها فتعود الى هيئة التحرير التي أترأسها أنا والتي
تجتمع غالبا مرة بالشهر .

— ما هي أبرز الأسماء العربية والعراقية التي بدأ القارئ الإسباني يهتم بها ؟

— أن هدفنا الأول الاطار العربي المعاصر الكامل
أن أسماء اساتذة الأجيال المصريين مثل طه حسين
وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ هي الأكثر شهرة . مثل
ذلك أسماء يوسف ادريس ويوسف الشاروني وصلاح
عبدالصبور بالنسبة الى جيل « الخمسينات » ونزار
قباني ، الذي لقي شعره العاطفي والفاضب قبولا عجيبا
في وسطنا ، وذكربنا ثامر . أما فيما يخص الادب العراقي
فالسياب والبياتي شاعران محبوبان وبهذه المناسبة
يسرني أن أخبركم بأن تحت الطبع الآن بمدريد كتابا
شاملا عن منتخبات مترجمة الى الإسبانية من الادب
العراقي الحديث أعدناه بالمعهد الثقافي الإسباني العربي
وعملنا فيه خلال خمس سنوات وسيعتبر هذا الكتاب
حسب معرفتي أول إنتاج بلغة غريبة من الادب العراقي
الحديث .

وأريد أن أضيف أيضا أن القارئ الإسباني أهتم
كثيرا خلال السنوات الأخيرة . وبصورة خاصة القراء
الشبان الجامعيون — بشعراء المقاومة الفلسطينية كمحمود
درويش ، الذي ترجمنا له باللغة الإسبانية سنة ١٩٦٨
قبل أن يترجم الى لغة غربية أخرى ، وسميح القاسم ،
كما ظهر كذلك اهتمام جديد بالنشاط الأدبي الحالي في
المغرب وأن هذا الاهتمام الأخير لم يكن محصورا الى الآن
بقسم من الدوائر الاستشرافية الإسبانية .

حديث مع مانفريد فوست

اجرى الحديث : انور الفسائي

التقدمة هناك والتي تسمى الى تقديم صورة صحيحة عن القضية الفلسطينية لجماهير التي تعيش في شباب التوزيع الاعلامي الاحتكاري . وروى لي بعضا من المتاعب التي وقعت له اثناء عرض فيلم « ابن تقع فلسطين ؟ » في بعض المعامل وفي مناسبات متعددة . لم يكن الامر سهلا على الدوام . وذات مرة تعرض هو شخصيا للاعتداء عليه . بالإضافة الى صعوبات اخرى منها : العلاقات المتبادلة الجيدة القائمة بين بعض منظمات العمال والشباب في ألمانيا الغربية وشبيهاها في اسرائيل . ولهذا الامر خطورته اذا اخذ بنظر الاعتبار حقيقة ان العمال والشباب هم الوسط الطبيعي المناسب للعمل السياسي (بوسائل فنية) وعن طريق الافلام في هذه الحالة (الهادف الى كسب متاصرين ومؤيدين للقضايا العربية عامة .

وبالإضافة الى هذا : هناك ملاحظة جديّة تتعرض لها العناصر التقدمية في ألمانيا الغربية سواء من الجهات الرسمية او من بعض الرجعيين والمتعصبين والمخدوعين ملاحقة لا تقتصر على الطرد من العمل والحرمان من أية إمكانية للعيش الكريم ، بل تعداها الى الاعتداء الجسدي والملاحقات البوليسية .



اثناء حديثنا ، كان فوست يدخن كثيرا ويشرب بافراط قهوة ممزوجة بالكونياك ، ولكنه كان متفائلا الى حد بعيد .

لماذا ذكر لي المثال التالي :

« حتى في ذروة اشتداد الحملة المعادية للعرب في اعقاب حادث ميونيخ ، استطاعت العناصر التقدمية ان تجمع في ميونيخ نفسها ١٢ ألف مارك من عامة الناس الذين تصورهم الدعاية الاستعمارية لأمريكا الغربية وكأنهم الى جانب سياسة اسرائيل العدوانية جملة وتفصيلا . وقد خصص المسلخ لمساعدة الفلسطينيين والعرب الذين قوت السلطات ابعادهم عن البلاد . وتظهر أهمية هذه الفعالية اذا عرفنا ان اعلام الاحتكارات في ألمانيا الغربية قد ربي لدى المواطنين ، وعلى مدى سنوات طويلة ، عقدة الشعور بالاثم بسبب جرائم النازيين وابادتهم لستة ملايين يهودي ، وجعلهم يشعرون بان تأييدهم لكل اجراء يتم باسم اليهود واسرائيل انما هو تنفيذ لالتزام اخلاقي لا مفر منه » على الرغم من انهم في الواقع ليسوا مسؤولين عن جرائم ارتكبتها النازيون في الماضي باسم الشعب الألماني » .

« مانفريد فوست - مخرج تقديمي شاب من ألمانيا الغربية ، اخرج بالاشتراك مع صديقه الموت هيلشر وصديقه هانز يوركن فيبر فيلم « ابن تقع فلسطين ؟ » الذي عرض في مهرجان الافلام التسجيلية - الوثائقية والقصيرة في لايبزك في عام ١٩٧١ وفاز بجائزة الاتحاد الصحفيين الالمان في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . وبعد فوست الان فلما جديدا عن القضية الفلسطينية سيشارك به في مهرجان الافلام الوثائقية عن القضية الفلسطينية الذي سيقام في بغداد عام ١٩٧٣ . وقد التقيت به اثناء حضوره المهرجان الخامس عشر للافلام التسجيلية - الوثائقية والقصيرة في لايبزك الذي انعقد في الفترة من ١٨-٢٥ تشرين الثاني ١٩٧٢ » .



هذا رجل يعمل من اجل القضية الفلسطينية بصمت . ولكن تحت ظروف صعبة . في جمهورية ألمانيا الغربية وفي ظروف اشتداد الحملة المعادية لحركة التحرر الوطني العربية ولتضال الشعب الفلسطيني التي يقودها اعلام الاحتكارات ، وخاصة في اعقاب حادث ميونيخ : هذا بالإضافة الى العداء الثقليدي لحركات التحرر اندي تتصف به السياسة الرسمية الاستعمارية لحكومة ألمانيا الغربية .

ان عمله يهدف بالدرجة الاولى الى تعريف الجماهير في ألمانيا الغربية بحقيقة القضية الفلسطينية وبالدور الاستعماري الذي لعبته الحركة الصهيونية والاستعمار عامة في خلق هذه القضية وتشريد شعب فلسطين .

هذه المهمة ليست سهلة .

هناك صعوبات أخرى جديّة غير نشاط الاعلام الاحتكاري : لقد استطاعت سلطة الاحتكارات ان تحقق نجاحا نسبيا في تأليف قطاعات كبيرة من الراي العام في ألمانيا الغربية ضد كفاح الشعب الفلسطيني عن طريق تقديم صورة مزورة عن هذا الكفاح ، واستطاعت ان تكسب عطف هذه القطاعات الى جانب السياسة العدوانية العنصرية التوسعية لاسرائيل .

التقيت بفوست في مقهى سينما مهرجان الافلام الوثائقية بلايبزك بعد ساعات من اعادة عرض فيلم « ابن تقع فلسطين ؟ » مرة أخرى في هذا المهرجان بعد ان كان قد عرض في مهرجان ١٩٧١ . كانت لديه هموم مختلفة : كثير من اصدقائه الفلسطينيين والعرب في ألمانيا الغربية وفي ميونيخ - مدينته - خاصة قد تم ابعادهم ، وهذه ضربة لكل نشاط العناصر

يطرح القضايا العربية أمام الجمهور في السـدول
الراسمالية ؟

يرى فوست بان لهذا الفيلم وظيفة تحريكية
كبيرة . خاصة اذا عمد الى تقديم موضوعات ومشاكل
يمكن ان يتفهمها المشاهد في الدول الراسمالية
مثال ذلك : الاصلاح الزراعي ، استصلاح الاراضي ،
مكافحة الامية .. الخ . مثل هذه الموضوعات
يجب ان تعرض امام خلفية تقول : هذا هو كفاح
هذه الدول في سبيل التقدم والتطور ومكافحة الاستعمار
رغم انها يجب ان تخصص كثيرا من جهدها واموالها
لمجابهة الخطر الاسرائيلي ، فهي في حالة حرب منذ
٢٥ عاما . واضاف قائلا لو كان لدي وقت لانتجت
عشرة افلام في العام . افلام تتناول مشاكل يومية .
وانتقد فوست الافلام الوثائقية العربية التي
تعرض في المهرجانات الدولية وقال « هذه الافلام
وبصورة عامة افلام عن الانار التاريخية والفن
الشعبي . او افلام تطرح القضايا السياسية بطريقة
سطحية . ان اهم شيء هو ان تقدم الانسان في البلدان
العربية . ان تصور مشاكله ونضاله . لقد رايت
موضوعات كثيرة خلال زيارتي في بعض الدول العربية .
اتمنى مثلا ان اخرج فيلما عن حياة سائق تاكسي
فلسطيني لاجيء في احدى الدول العربية . اريد ان
ارافق بالكاميرا حياة هذا الرجل من الصباح الباكر
حتى المساء .

اريد ان اصور حياته اليومية ، كيف يعيش ،
ماذا يكسب ، كيف تعيش عائلته ، ما هو رأيه في
القضايا السياسية ، كيف هو تصوره عن
المستقبل ؟

مشكلة اخرى : اكثر العائلات الفلسطينية توزعت
لهذا السبب او ذاك في عدد من البلدان العربية . لتعرض
هذه المشكلة في فيلم . ماذا يعني هذا التوزع ؟ ما هو
تأثيره على تطور افراد الاسرة الواحدة .

ان من الضروري اتوصل الى تقديم نماذج
للانسان العربي . نماذج نضالية بالاحص .

★

فوست لم يزور العراق حتى الان ويعلق اهمية
كبيرة على اشتراكه المقبل في مهرجان الافلام الوثائقية
الذي سيقام في بغداد . وذكر لي بانه سيكشف
امكانيات انتاج بعض الافلام عن العراق . وفي اعتقاده
ان الموضوع الاساسي الذي يجتذب انتباهه هو
النفط . وربما اخرج افلاما عن تطوير الزراعة
وعن التصنيع وعن المرأة العراقية .

★ اجريت هذه المقابلة قبل اقامة مهرجان الافلام الوثائقية عن
القضية الفلسطينية في بغداد النصف الثاني من شهر آذار

١٩٧٢

×× زار العراق اخيرا ..

ويرى فوست بان العمل من اجل القضية
الفلسطينية والقضايا العربية عامة في المانيا الغربية
يجب الا يقتصر في رايه على التعريف بهذه القضايا
وكشف دور اسرائيل الحقيقي في منطقة الشرق
الاطوسط وانما طرح ومعالجة الوضع في البلدان العربية
بطريقة انتقادية وتخص المظاهر انسلبية في هذا
الوضع (مثلا : الدور اخياني للملك حسين ، دور
البرجوازية الكبيرة في بعض الدول العربية) اي تقديم
صورة لكفاح البلدان العربية في مختلف المجالات ، لا
على اساس سطحي دعائي سياحي وانما على اساس
تقديم هذا الكفاح بكل تناقضاته وايجابه وسلبه ، اي ان
تقول الحقيقة وان تحاول كسب الناس عن طريقها .
ويجب النظر الى السياسة الاستعمارية ودور اسرائيل
المرتب بها في منطقة الشرق الاوسط من زاوية
استراتيجية . فالدول الاستعمارية ستواصل ممارسة
سياساتها الحالية لوقت طويل وفي المستقبل ايضا
السبب الرئيسي - وليس الوحيد - وجود مناسيع
الترول الذي يغذي صناعتها . انها مستعدة ،
حتى في حالة انتهاء القتال في فيتنام ، ان تحول منطقة
الشرق الاوسط الى بؤرة صدام دولي جديد .

وبالنسبة لفيلم « اين تقع فلسطين ؟ » فهو الفيلم
الاول من ثلاثة افلام تم الان انتاج الفيلم الثاني منها .
ويأمل ان يعرض الفيلم الجديد في مهرجان الافلام
الوثائقية عن القضية الفلسطينية في بغداد . وقد
حاول ان يقدم في الفيلم الاول صورة عن حقيقة
ما يسمى بمشكلة الشرق الاوسط . وقد ذهب هو
وصديقه الى الاردن في عام ١٩٦٨ وزاروا معسكرات
الفدائيين واللاجئين والتقوا بالمسؤولين في منظمة
التحرير الفلسطينية والمنظمات الفدائية .

اما الفيلم الثاني فيتناول السياسة الصهيونية
الاستعمارية ودور الاستعمار الاميركي في المنطقة
العربية وافريقيا . ويتناول الفيلم الثالث ، الذي
لم يبدأ العمل فيه بعد ، خلفية هذا النشاط الاستعماري
والسبب المحرك له وهو النفط . وهو يعتبر هذه
الافلام الثلاثة عملا واحدا ويأمل ان يجعل منها فيلما
واحدا طويلا بعد الانتهاء من الفيلم الثالث .

وقد سألته عن كيفية تمويل هذه الافلام فقال
بان تمويلها يجري بصورة شخصية يساهم فيها
هو واصدقاؤه وبعض العناصر التقدمية التي يهمها
اطلاع الراي العام في المانيا الغربية على حقيقة
الوضع في الشرق الاوسط هذا وقد اشترى الانحداد
السوفيتي فيلم « اين تقع فلسطين ؟ » عقب عرضه
في مهرجان العام الماضي فتمت بذلك تغطية نفقات
انتاجه . وذكر بان جامعة الدول العربية اشترت
عشر نسخ من الفيلم وقد قدمت لها هذه النسخ
بعر الكلفة .

كيف يتصور فوست وظيفة الفيلم الوثائقي الذي

حوار مع نجيب محفوظ

اعداد عبدالرحمن مجيد الربيعي

مثل الرومانتيكية والواقعية وتجارب أيضا حديثة وتنوعت مضامينها بين المضامين العاطفية والاجتماعية والفكرية . من هذا ترى انها عكست اغلب اشكال الرواية الغربية قديمها وحديثها ، وهي موصولة تاريخيا بالحكايات العربية التي عكست مضامين وجدانية واجتماعية وفكرية ولكنها افادت من اساليب التعبير الناضجة كما وصلت اليها الرواية الغربية . واتباعها هذا للرواية الغربية لم يمنعها من الوصول الى اصالة حقيقية سواء في المضمون أو فيما اقتضاه نقل الشكل من تفير محلي أو فردي . والسؤال عن مكانتها في الرواية العالمية .. الاجابة العلمية عن مثل هذا السؤال كانت تقتضي ان نترجم روائع أدبنا العربي ترجمة جميلة ونتابع آثار ذلك وهو ما لم يحدث . غاية ما في الامر اننا نستطيع ان نقول ان بعض روايات الكتاب الجزائريين العرب التي كتبت اصلا بالفرنسية جرت مجرى الروايات الفرنسية الممتازة وان لم تصل الى درجة الروايات القمم .

- ليعلم يخصي بعض الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية .. البعض يعتبرها اعمالا فرنسية لان الكتاب كتبوها بالفرنسية . وثقافة هؤلاء الكتاب فرنسية ايضا ؟

كان نجيب محفوظ ومازال الاسم الابرز في الادب القصصي العربي بما قدم من اعمال خالدة . ولم يتوقف عند حدود ، فكان يتطور باستمرار ويضيف الشيء الكثير في كل عمل جديد له ، على خلاف ابناء جيله الذين راوح معظمهم وفقدوا التدفق الخصيب الذي ميزه .

عندما ذهبت اليه كنت احمل عشرات الاسئلة لهذا الكاتب الشامخ وفوجئت ببساطته المتناهية وحذقه ، وقد تبذرت الاسئلة كلها وانتقلت بنجيب محفوظ الانسان مضيئا الى حبي لادبه حبا اخر لشخصه .

والحوار التالي لا يرد على كل الاسئلة ولكنه يرد على الاهم منها وفق تصوري ، ولعلني استطعت فيه ان اقي بعض الضوء على عالم هذا الكاتب المتراخي .

- بعد رحلتك الطويلة في عالم الرواية العربية .. ما رايتك بتجاوزات هذه الرواية : وهل استطاعت ان تجد لها مكانة ودورا في الرواية العالمية :

- الرواية العربية ، مهما كان عمرها ، حديثة نسبيا . وقد اعطت لجارب من خلال مدارس متعددة

— لاحظت من خلال قراءتي أنك في « الحب تحت المطر » تكتب عن قصايا ساخنة ما زلنا نعيشها على خلاف أعمالك السابقة التي كنت تلجأ فيها إلى التاريخ أو الترميز ما هو تفسيرك لهذا ؟

— هذا صحيح . وربما يكون أنا في حياتنا العامة وصلنا إلى ذروة الأزمة التي تقتضي المكاشفة والوضوح . وصلنا إلى درجة أن الترميز لم يعد مقنعا ولا شافيا . أخشى أن أقول لك بأن الكتابة الفنية تكاد أن تكون عديمة الجدوى .

— منذ فرعونياتك وحتى الآن هل اختلفت القضية التي تطرحها في أعمالك :

— بالنسبة للقضية ، أنت تعرف أن الإنسان قد يعيش حياته كلها في خدمة قضية واحدة ، القيم التي ابتدأت بها لا اعتقد بأنها تغيرت ، في الفترة الأولى كانت همومي الذهبية تتركز حول الوطنية ، العدالة الاجتماعية أو الاشتراكية ، الدين والعلم في المجتمع . وما تزال هذه همومي الأساسية . ولكن طريقة تناول والتجربة جعلت الإنسان نظرتة تتغير بعض الشيء .

— هنالك بعض النقاد من يذكر أنك تقف في وجه الأدباء الشباب بما قدمته من أعمال روائية رفيعة المستوى لا يستطيعون الوصول إليها أو تخطيها . والاحظ أنك صديق حميم لهؤلاء الأدباء ، فهل اختلفت أنت منهم ؟

— الحقيقة أن انصالي بالشباب أفادني في أن أعرف التطور الفكري والاجتماعي والاخلاقي في بلدنا بقدر طاقتي . اعتبر صداقتي للشباب هي معادقة للمستقبل الذي لن يحتاج لي أن أعيشه . لأن معرفة شاب عربي حديث معناها معرفة بلاد العرب غدا ولو بصورة تقريبية . أما في الفن فليس هناك من شك أن كل جيل له رؤيته الخاصة وتكنيكه . ولذلك معقول جدا أن الشاب يفيد من أعمال رواد سبقوه ، ولكن العكس لا يحدث .

— ما هو موقفك من الفنون الجديدة في الرواية العالمية .. أعمال روب غرييه وناتالي ساروت ..

وهل أنت مع الآراء التي تعتقد بأن هذه الأعمال لا أهمية لها ؟

— الحقيقة أقدر أن أقول لك أن الشكل الأدبي الوحيد الذي لم استطع تذوقه والسيطرة على رؤيته هو غرييه وساروت ولذلك لا أستطيع أن أقول إذا لم يكن

هذا صحيح بنسبة ٥٠٪ فقط . لأن هذه الروايات عربية ولأنها كتبت بمضامين عربية ومن وجهة نظر عربية . ولذلك عندما اطلعت على ثلاثية محمد ديب شعرت بأنني أقرأ عملا عربيا خالصا ، وليس مثل الكتاب الغربيين الذين كتبوا عن مضامين عربية . واعتقد أن هؤلاء كتاب يتنازعهم أدبين فتجدهم تارة في الأدب الفرنسي وتارة في الأدب العربي . الطيب صالح كذلك يقال أنه أخذ الجنسية البريطانية ولكن نتاجه يبقى سودانيا ولا يمكن أن يقال عنه أنه إنكليزي .

— قلت مرة عن تجربتك الفنية في « المراه » أنها من أبداعك أنت ولم تتأثر فيها بكتاب عالمي آخر ، أو تفيد من نتاجه . ماذا تقصد بهذا ؟

— فعدت مسألة ثانية ، أن أي تكنيك يستعمله المؤلف في رواياته له أمثلة في الأدب الغربي ، أما التكنيك المستعمل في المراه وهو التنقل بين أكثر من سبطين شخصية فهو تكنيك لم أتاثر به بأي تكنيك سابق ، وأعتقد أنه وسيلة تمييز ناجعة للتعبير عن عدد كبير من الأفراد في حيز محدود جدا .

— وهل نجحت ؟

— أظن . والا كيف اكتب عن هذا العدد الكبير من الناس الذين يوازي عددهم عدد أبطال الثلاثية . أن زحمة الموضوع هي التي دفعتني إلى هذا التكنيك ولم يكن أمامي نموذج غربي عندما فعلته .

— هل يلعب من هذا أن الرواية تتشكل بعناية فنية جديدة لك ؟

— أن من الصعب جدا على الكاتب أن يظن إلى ولادة مرحلة وهو يعيشها إنما أستطيع أن أقول لك أنني قبل المراه وعلى وجه التحديد في الفترة ما بين أول مجموعة لي بعد عام ١٩٦٧ « تحت المظلة » وحتى « شهر العسل » كنت ألتبس طريقي الفني من خلال رموز تثبثق من جو قائم مظلم . وأني ابتداء من المراه أعود بنفس الحمية إلى الوضوح والبساطة المتناهية كما ظهر في المراه والحب تحت المطر .

— ألم تلاحظ بأن الوضوح والبساطة المتناهية في « الحب تحت المطر » أو « المراه » من الممكن أن يكون على حساب البناء الفني للرواية ؟

— لا . البناء ليس له دخل في الموضوع . أن كون « الحب تحت المطر » بسيطة لا يمنع من كونها انعكاسا عن الاضطراب المأم ، هي عبارة عن مجموعة صور تكون أخيرا مجموعة حكايات تعكس في مجملتها اختلالا شاملا .

وفق تعاقبات خاصة تنطبق حتى الى عدد كلمات القصة؟
- هذا يحدث في بلدان أخرى ، ولكن عندنا لا يحدث ذلك بالنسبة لي إطلاقاً .

- ما هو تقييمك لتجربة الستينات ؟

- الستينات كانت أغلبها في القصة القصيرة ، وما من شك انها مثلت تياراً جديداً رؤيوية وأسلوبية ، ولكنه لم يستمر ، أو لم يستمر بنفس الصورة التي بدأ بها . ثم ظهر في أعقاب ذلك روائيون جدد لا يقاوم في امتيازهم الفني عن كتاب القصة القصيرة ، والواقع أن أولئك هؤلاء سيكونون عماد الأدب في مصر في المستقبل القريب .

- ما رأيك باستمرار بعض الرواد على الكتابة على الرغم من أن كتاباتهم هذه خالية من الإضافة ؟

- أخشى أن يكون الزمن قد فاتهم أو سبقهم ، في نفس الوقت تجد كاتباً مثل توفيق الحكيم مازال يكتب منجسداً ومجارباً روح العصر بقوة فريدة ، ولكني في النهاية لا أؤم كاتباً إذا توقف عن التطور مادام أن ذلك هو الأمر الطبيعي . فالابد يتجدد خلال أجياله لا خلال فرد واحد . ولذلك فإن احترامي للمتوقفين لا يقبل عن احترامي للمجددين .

- أي الفنون الأدبية أقرب الى العصر من وجهة نظرك ؟

- الرواية القصيرة إذ لا يوجد فيها الطول غير المناسب ولا القصر غير المشبع ، وهي تستطيع أن تصمد لدرجة إمام السينما والتلفزيون .

- بالنسبة للأدب العربي أي الألوان سيمر مستقبلها ؟
- اعتقد الرواية . واعتقد أن هذه الفترة من تطورنا توجي باتجاه في كتابة الدراسات خاصة الاجتماعية والسياسية . نحن داخلون في فترة جادة من حياتنا ، وفي هذا العصر لا يمكن أن تعيش إلا الرواية الجادة جداً ، أما التلية فالتلفزيون والإذاعة والسينما . أنت كقارئ ما الذي يدفعك لقراءة رواية في ثلاثمائة صفحة ذات موضوع مل فقط . مستجد هذا في المجالات الأخرى التي ذكرتها .

- آخر أعمالك ؟

- لدي في الواقع مشروعان معطلان مجموعة قصص قصيرة لم أضع لها اسماً بعد ويمكن أن أسميها «الطابور» والثاني رواية قصيرة اسمها «الكرك» .

في حدود تجربتي الداخلية أستطيع أن أقول إذا لم يكن في الأدب الروائي إلا هذا النوع فأنني حتماً سأكف عن القراءة . فمئة مالم أفهمه إطلاقاً ومنه ما وجدته مضجراً لدرجة لا تحتمل . وعند مناقشتنا فلسفتهم من خلال آراء ساروت وغرييه نجد أنهم يحاولون الغاء الشخصية والحديث والحوار . ولقد عرفنا الرواية انها شخصية وحديث وحوار . وأذن فالرواية الجديدة هي لا رواية حقاً كما يقال عنها . وما دعنا وصلنا الى هذه النتيجة نحن غير المنطقي أن نأفشيها كرواية . انما يجب أن تناقش كنوع من الكتابة الأدبية الجديدة سواء قبلتها أم لم تقبل .

- يحاول عدد كبير من أدباء العالم توسيع تجربتهم الانسانية بالسفر .. همنغواي مثلاً .. انريسه مائرو .. الخ . ومن خلال السفر استلهموا مواضيع جديدة لأعمالهم الروائية .. وأنت لم تفادر القاهرة إلا نادراً .. ماذا تقول في هذا الوضع ؟

- الناس طبائع وكل واحد له مزاجه . وهذا ينطبق على أدباء كبار لم يغادروا أماكنهم إلا عاملاً كبرناردشو وشكسبير ووليم فولكنر وتوماس هاردي . أنا بطبيعتي لا أحب الحركة ولا السفر . وهي حالة غريبة ونادرة ولكنها توجد طبعا .

- نلاحظ من سفرتك القصيرة الى اليمن التي لم تستغرق غير ثلاثة أيام أنك كتبت قصة ، ولو كانت سفرك أكثر لربما كتبت عملاً آخرى ، ألم تلتفت لهذه المسألة أو تمنحها أهمية ما ؟

- أنا لا أنكر أبدا الفوائد الضخمة التي يستفيد منها الأديب من السفر ، وأرجو أن أقول لك أنني لم أنكر فضائل السفر ولكنني عاجز عنه الى درجة كبيرة .
- أيهما أقرب اليك القصة القصيرة أم الرواية ؟ ومتى تكتب في كل لون منهما ؟

- الكتابة كانت غريبة . لمدة سنوات كنت أكتب الروايات ولم أجد في نفسي الرغبة لكتابة قصة قصيرة . ولكن في فترة الستينات تبلورت رغبة كتابتها فكتبت . المهم أنني لم أكتب وفق تعاقبات مسبقة . أنني أكتب اللون الأدبي في الوقت الذي أجدني رافياً في كتابته .
- ولكن بعض الكتاب المالمين يفعلون ذلك ويكتبون

لقاء مع الشاعر بلند الحيدري

بلند الحيدري من أبرز شعراء العربية المجددين .
عاصر حركة الشعر الجديد منذ بداياتها وأغنماها بأعماله
الشعرية المهمة التي تقف علامة حياة وتدفق عطاء .
والحيدري شاعر ملتزم ، قصائده تغني الإنسان
والنضال والمستقبل وبمناسبة فوز ديوانه الجديد « حوار
عبر الأبعاد الثلاثة » بجائزة جمعية اصدقاء الكتاب الأولى .
أجريت معه الحوار التالي :

**ما هي في رأيك الانجازات التي قدمها
الشعر الجديد بعد رحلته التي امتدت أكثر من ربع
قرن :**

— ما يؤخذ على حضارتنا بصورة عامة هو انعدام
تواصلها الا في التقاليد والعادات التي اعطت شيئا من
المبرر لجبل الرفض هذا الذي يكرر بلا استثناء رفض
التراث على اساس منها ودون ان يتفحص ما كان لنا في
هذا التراث لتמיד ربط بعضه ببعض حتى يستقيم لنا
جهد متواصل في الابداع . فالاسلام ازاح كثيرا من ادبنا
الجاهلي وما لنا من تلك الفترة لايتجاوز في عمر التجربة
مائتي سنة . ومثل ذلك حدث في فترات أخرى كل منها
نجيء بما يقضي على الآخر ، ومن جميل ماحدث مع خبرتنا
الشعرية الحديثة وما يؤكد اصالتها هو انها انطلقت من
التراث لا من رفضه ، وفيه ان يكون العصر اغناء لهذا
التراث فيقوم لتدووجه هو وجهنا في التاريخ والارض ويحمل
في ذات الوقت معاناة العصر وبمثل هذا قال رواد التجربة
اتذاك من بدر ونازك وبلند وعبد الوهاب ولذلك لابد من
تقويم التجربة على أساس من هذه النظرة . فما جاء به
الرواد ولا أقصره على واحد منهم ضمن عمل جماعي حمل
التجربة ضمن هذه المجالات الرئيسية في التجربة . اولا :
السعي للانتقال من البناء الطبقي في القصيدة القائل على
البيت حيث يصير الروي فيها بمثابة نقطة ينتقل منها
الشاعر الى ضرب آخر من التجربة الا في القصيدة
القصصية كذلك التي الفناها عند أبي نواس ، وتلك وحدة
قصصية وليس وحدة عضوية ، بينما هي عند التجربة
الرائدة في العراق اخذت مفهومها العضوي اي ان القصيدة
تنمو نموا شاملا من كل اطرافها لغة وموسيقى وفكرة
بحيث صار للعمل اول ووسط وآخر كما يطلب ارسطو
تحقيقه في العمل الفني ، فتجبع قسم بذلك وجانب النجاح
قسما آخر فالوحدة العضوية لم تتحقق في بنائية بدر لحد
ما اذ كانت الصورة لديه تتأكد في اطرافها الخاص حتى
اذا ما التحقت بصورة أخرى صعب ان نجد التواصل
العضوي بينهما ، وكانت الوحدة العضوية عند البياتي
وباعثدار اذكر اسمي أبرز صفات القصيدة القصيرة .

واحد البياتي في ديوانه « اباريق مهشمة » ، اذن فالنقطة
الاولى ممكن تلخيصها في هذه النقطة من البيت الشعري
الى القصيدة الشعرية . ثانيا : الانتقال بالمفردة من حيزها
التقريبي الى حيزها الابداعي مما دفع بالشاعر الى ان
يلجأ الى المفردات المنوسة والمألوفة لتأخذ القصيدة زخمها
من حياة الناس وتداولها اليومي بدلا من معانها القاموسي ،
وهذه التجربة في نظري هي من أبرز وأهم معطيات التجربة
الجديدة لامن حيث علاقتها بالشاعر فقط بل من حيث
علاقتها بالقارئ اذ انها رفعت الى مستوى المشاركة في
التجربة الشعرية فالشاعر لايعطي في القصيدة الا نصفها
اما النصف الباقي فيتم لها عبر القارئ . والقارئ بهذا
المعنى صار محتوى يتكافأ مع مستوى الشاعر فيسودك
رموزه ويصير بها للغة مفهوم آخر هو لغة ضمن لغة الناس .
وهذه التجربة وان حددت مريدي الشاعر بكم معين ضيق
الا انه كم متشخص وذو مستوى مطلوب لادراك التجربة
الشعرية . ثالثا : اعتبار الموسيقى في القصيدة جزءا منها
ويتعامل معها تعامل حيوي ويطورها من داخل
التجربة لا من خلال الاطار الخارجي كما كان يلفه دون تعامل
داخلي ، ورغم ان شعراء الحداثة في الأربعينات اقتصروا على
ملا يزيد عن سبعة بحور في الشعور الا انهم وسعوا
موسيقى هذه البحور الى الحد الذي صار فيه لكل قصيدة
موسيقاها الخاصة بها بينما لم يكن ذلك متوفرا في الابحار
الستة عشر حيث تفترض موسيقى معينة مهما اختلفت
التجربة وتباينت عن غيرها ، فلباتي الصب يمكن ادراج
الواحدة منها بعد الاخرى دون ان تشعر بما يميز هذه عن
تلك الا في معنى القصائد المتباينة . كانت هذه أبرز
معطيات جبل الخمسينات والتي قامت عليها جهودهم
في المحاولة وكان لكل من هؤلاء الشعراء ما يضيفه من
ذاته الى تجربته ضمن هذه السبل الابداعية الثلاثة ،
فجنحت تجربة بدر الى التراث والى الواقع الحياتي
تستمد منهما ملامحها الخاصة بها ، وانكفات أنا على ايجاد
البعد الثالث في القصيدة والخروج بها من التطمح المألوف
في الفن الاسلامي والقصائد الكلاسيكية كما اكدت على
موسيقى القصيدة وايجاد نوتراتها الحادة كلما غارت
التجربة في التأزم الذي يحتاج الى كل ما يؤكده في سماع
القارئ وعينه عبر الصورة وعبر النغم . وبينما سعى
بدر الى الصور الجزئية ليصل من خلالها الى الصورة الكبيرة
سمعت أنا الى الصورة الكبيرة ثم انتقلت الى جزئياتها .
وكان لنازك ولعبد الوهاب البياتي تجاربهما ، بعد
تلك التجربة جاءت تجربة جبل الستينات وعلينا ان
لانسى ان هذا الجيل عاش بشكل اقرب منا الى العصر

من تراثه عبر معطياته في اللغة والرمز ولا يكتسب معاصره الا بايجاد هذه الصلة التي تقوم ما بين التراث والمعاصرة .
اللون الزنجي ابن طبيعة ذات مقومات خاصة لابد من ان يدخل الى الصغر من زاويته فان لم يكن كذلك سقط اما في السلفية وبقيت التصيدة طيلا اجوف واما في المعاصرة التي تضيء شخصيته واذا قربنا الموضوع اكثر عن طريق الفنون التشكيلية فنرى اليوم ان الكثير من لوحات فنانينا سقطت سقوطا كليا في التجارب الاوربية ونقطت كل صلة بينها وبين التراث بينما استلهم الزخرفة الاسلامية مانيس واستطاع ان يحورها ضمن مفهومه عن الزخرفة ، فلم يعد اللون ملء حدود خطية بل حوارا ما بين الخط واللون .

— الى اي مدى يمكن الاستفادة من التجارب والمعطيات الناجحة والمتقدمة في الادب والفن الاوربيين ؟؟

— ان البحث عن ذلك بشكل واع يفرض علينا احيانا ان نلتصق هذه المعطيات بشكل خارج على المعسل الفني ، وعندما نقوم بذلك يصير التزييف اساسا في العمل بينما اعتقد ان اصالة شعراء الخمسينات تقوم على وعي بان هذه المضامين الاجتماعية الحديثة هي التي تفترض ايجاد الشكل للتعبير عنها بما يوسع التجربة ويكثفها .
وساعة لا يفرض المضمون ذلك بحيث ترى الصلة بين الشكل واللون صلة حياة وتأكيد لحياء يسقط المضمون في جهة والشكل في جهة اخرى فتضطرب ان تقول ان هذا المعنى البسيط الذي قال بمثله المتنبي وابو نواس لا يحتاج الى هذا التعقيد في الشكل ومن هنا تقوم مهمة الشكلية على الكثير من شعرائنا وفنانينا . وبالنسبة لتجربتي الخاصة فالعمل الشعري عندي هو حلم يقظة متبادل بيني وبين قارئ مائل في ذهني ، وعبر هذا القارئ اكتسب الشكل الذي اوصل بواسطته قصيدي اليه ، وكلما احسنت بانني اقي القصيدة في مكان عام احسنت بشكل لا ارادي ودون اي تعريف للتجربة بانني بحاجة الى منبريتنا القديمة لان عملية الايصال مع هذا الجمهور الذي يمثل حضوره كل امكانية استيعاب القصيدة لابد ان تصير المباشرة ومن ثم شكلية البيت القديم هما الطريق للوصول اليه بسرعة ، كل تجارب العالم هي ملكك وكل تراث العالم هو تراثك في هذا القرن ، ولكن الكيفية لاستخدام هذا التراث هي الاساس لانجاح العملية الفنية .

— في تجربة شعراء الستينات طوححات معينة ، اعلنوا عنها في كتابات نقدية او بيسانات او في قصائدهم التي نشروها ، وفي معظم ماقدموه تلمس مدى اعتمادهم عن تجربة جيل الرواد ، او انهم يتصورون ذلك فهاذا تقول انت كواحد من الذين بلروا الجديد في الحركة الشعرية العربية .

— في ضوء ما تحدثنا به من خواص لتجارب جيل الخمسينات القائمة على المفردة الموحية وتغيير التفاعيل وموسيقى القصيدة والوحدة العضوية اقول انهم بالفعل

فالعراق لم يعد تبتا كما كان على ايماننا . وما يفرض علينا ان نبدأ بالتجربة من ارضها وتراثها مع استلهم بعض معطيات التجربة الغربية دفع بشاعر الستينات ان يسقط في محاولة مبذعي العصر العالميين والاعتراف منهم الى حد الترجمة السيئة احيانا . وكان ان تأثر هذا الشاعر بقولة هامة بدأت في الرسم ساعة ان قتل الرسم ان اللون والخط جماليتهم بمعزل عن المحتوى ، واخذ بذلك بعض شعراء الثرب ممن حولوا الكلمة الى بعد موسيقي ، واستخدموا ايجازيتها في خلق جو ضبابي فيها غير واضح المعالم . انتقلت هذه التجربة الى شعرائنا الجدد دون ادراك لطبيعة هاتين اللغتين . لغة الشاعر الاوربي والتي هي لغة معاشة غنية بايجازيتها ولغتنا غير المعاشة والتي نستخدمها عند الكتابة والقراءة ولا نفكر فيها ساعة نحلم حلم يقظة يصير من بعد مدمنا للتجربة ، وان افتقاد هذه الابحاثية صير غالبية شعراءنا الجدد تدور في دوامات لفظية لاتكاد ترى فيها شيئا قائما على شيء الا وينهار تحت وطأة انعدام المضمون الذي يجذبك . او الشد من داخل الابعاء ، اقول بعض التجارب ولا اقول كلها فتحة قصائد على مستوى من الجودة في تجربة الستينات وتشكل بعدا في تراثنا الشعري وان كانت لاتزال تقوم على اساس من اللغة فقط كما هو الحال في الفنانين التشكيليين الجدد في العالم الذين اخذوا من ابداعية جوجان وفان جوخ الوانها وفضلوها عن محتواها وجعلوا من ذلك الهاقا لربادتهم الجديدة .

— كيف يتم التواصل بين الشعر الجديد والتراث

في رأيك ؟

— يقول قانون كلمة فيها كثير من الصحة عند تقويمه للتجربة الادبية والفنية الزنجية اذ يرى ان فنون البلدان المتخلفة لابد ان تمر بثلاث مراحل يسقط فيها الشاعر في المرحلة الاولى في تجارب البلدان المتطورة ثم يعي نفسه فيحاول ان يكتسب ملامحه من واقع وتراثه عبر الاسطورة ، ومن ثم تصل التجربة الى توضيحها عندما يحس الشاعر بواقعه احساسا كاملا وهذا ما مرت به تجربتنا الشعرية وان كان التداخل فيها بينها كان موجودا منذ البدء ، فالواقع السياسي والاجتماعي اللذان عاشهما شاعرنا اوجدا نوعا من التعاطف مع القيم المحلية فلم تسقط القصيدة سقوطا كاملا في التجربة الاوربية كما نجد ذلك عند بدر بشكل اوضح ، الا انه على العموم استخدمنا الرمز الاوربي والبناء الاوربي في القصيدة وبعض المعطيات الجزئية في تجربة سيتويل واليوت من حيث التكرار والرمز وغرقت قصائدنا في عشرات الرموز الاوربية من اوديب الى هاملت الى التلوج الى غير ذلك ، ثم استفاد شاعرنا على ذاته فراح يلثم التاريخ فكان لنا اكثر من لقاء مع الحلاج والحسين والنخيل ، وما زلنا ننتظر المرحلة الثالثة حيث تتعاون هذه الابعاد الثلاثة في خلق القصيدة الجيدة هنذا وذلك ساعة يعي الشاعر بأنه لا يكتسب سمته الا

بالقصيدة بحيث يقوم القاريء صانعا لقصيدته من معطيات الشاعر ، وهي بالتالي قصيدة القاريء وليست قصيدة الشاعر ، ولكن المناخ الشعري هو كل ما أعطى ، وهذا المناخ افتقده في محاولات شعرائنا ، ان الصورة عند شعرائنا لا تؤكد سالفها بل تطردها ، وهكذا تخرج من القصيدة ولا تملك الا هذا الطرد المتلاحق ، سالت وما اجابوا - الموسيقى في القصيدة يقولون انها ليست ضرورية واقول معهم بذلك ، فقصيدة النثر اكثر امكانية على نقل العصر من القصيدة الموزونة لانها من طبيعة محكية تستطيع ان ادخل فيها النليفون والسيارة والتلفزيون كما ادخلها في القصة دون ان تغل بجوهر الشعري . اما القصيدة الموزونة فما تزال تطرد العصر بانثر من سلفيتها ، انهم ولا شك عسروا لغتهم ، خلقوا لغة ولكنهم لم يجدوا بعد القصيدة وتلك ربما هي مهمة الجيل الذي يليهم . ومن هنا اقول اننا لست ضدهم ، ولكنني ابحت فيهم عن ذلك الجيل الذي يطور هذه اللغة ويؤكد ما مفاهيم وجهها خيرا في الابداع .

٢٠٤ - الى اي مدى يمكن ان يكون الشعر ثوريا ؟

- الشعر الثوري في نظري هو شعراساوي يقوم على جانبين من التجربة الانسانية ، التطلع في الهدف والتحريك في الواقع ، فان لم يستطع الشاعر الايصال بين هذين القطبين سقط اما في الفوتوغرافية الجافة والوصفية والتهليل الكاذب ، واما في الشعار الجاهز والمفصول عن الواقع .

ان ابرز معطيات الادب الثوري هو صدقه في التجربة ، اريد فيها الشاعر انسانا يحس ويبكي ويتالم ، ولكنه يرفض السقوط ، يخاف الموت ، وان لم يخفه فهو لا يحب الحياة ، ولكنه يرفض ان يعيش ميتا دون هدف ، انا مع الادب المساوي بصور تخلفنا ، وبصور مأسائنا ، وبصور اخطائنا ولكنه في ذات الوقت يظل متطلعا في القصيدة ، تجربة « يسنين » انه لم يفهم على هذا الاساس ، ودفعه صدقه الى الانتحار يوم ان توهم بان الثورة قد استغنت عنه . ان الشاعر الثوري يخاطب كل اجيال الثورة وهذه المخاطبة يجب ان يعززها الصدق الذي يسمح لك بتقدها كما يسمح لك بتأييدها مادام هو جزء من فعاليتها وليس في القطب المضاد لها . ان نقد الثورة هو خلقها الدائم من جديد لا تهديمها مطلقا وبهذا المعنى ابحت عن الشاعر الثوري ، ولكنني في ذات الوقت ارفض الياس المطلق وبغض الشدة التي ارفض فيها التفاؤل المطلق ، الثورة في القصيدة الثورية هي بحث مستمر عن الانسان الثائر باجل معانيه ، الثورة في القصيدة الثورية هي قدم في الواقع وقدم في المستقبل ولذلك تحمل الفرح والحزن في آن معا .

فرضوا المفارقة التي يقولون بها ، ولا اقول بالتجاوز لان التجاوز يعني اكتشافا جديدا في التجربة لم تتح للآخر ، فيوم ان اجتاز جيل الخمسينات جيل الرصاصي كان الاجتياز قائما على معايشة جديدة للحياة ، وعلى ثقافة اخذت بعدها من حضارة القرن العشرين في الدول المتطورة وعلى احساس جديد بالقيم ، فهذا الاكتناز هو الذي فرض التجاوز ولكنني لا استطيع ان انبئنه في آخر لاتزال عمر التجربة الفنية اضيق من عمري فيها ، وقراءاته بذات الافاق التي ارتادها دون قراءاتي فمن اين جاء هذا التجاوز انها بلا شك مفارقة ، وهذه المفارقة نتجت عن كونهم ولدوا في جيل قربت اليهم سبل الابداعات في العالم فاستخدموا ما شاء لهم ان يستخدموا ، دون حضور حقيقي لمقومات ذلك الواقع الذي استعاروا منه شكلتهم الخارجية ، واكاد اقول بانهم لم يقلدوا الاصل بل جعلوا من احده دعاء هذا التجديد منارة يقتدون بها وطبعاً كانت تلك المنارة هي ادونيس الذي احترم تجربته ولا استطيع ان اتعاطف معها مطلقا لانني مازلت ارى الشعر محاولة اتصال وايصال بينما هي ليس كذلك عندهم ، ان المحاولة عند ادونيس ومن اتبع خطاه مقصورة على جهد واحد هو خلق لغة خاصة لا تقوم على اساس من المعنى ولا على اساس من الرمز بل على اساس من علاقتها به ف « المسرح والمرايا » لهما مسرح ومرايا في الرمز ولا في الواقع ، انهما انطاعا الذاتي عنهما . اللغة عند هؤلاء طقس سحري الفناء لحد ما في شكلية اروع في الآيات المكينة حيث كانت اللغة فيها تأخذ روعتها من شدة ايقاعها وتكسر حدود الالام بها بحيث تتحول الى مناخ سحري يوقمك في الرهبة ، ولكنني في عصر كهذا العصر اتعامل فيه مع اللغة تعامللا على كثير من الوضوح العلمي لا استطيع ان افصل نفسي عن كوني اريد من التجربة اما الفهم لها او الاحساس بها ، وبكثير من الصدق اقول لك انني اقرا القصيدة لبعض شعرائنا الاردباء من فوق الى تحت ومن تحت الى فوق دون ان اشعر بأي تعاطف معها . موقفي منها ليس ضدها مطلقا ولكن اريد الاجابة عما يقومون به ، ثمة حوارات عديدة ومناقشات عديدة وقعت بيني وبين عدد غير قليل من شعراء هذه الموجة ومنهم ادونيس ، ساءلت ما هو تبريركم عن ان قصيدتكم تعود بنا مرة ثانية الى معطيات قديمة بحيث صار يمكننا مرة اخرى ان نمد ايدينا الى القصيدة ونحذف ما نحذف منها ونظل القصيدة قصيدة ، الم يكن هذا مأخذنا على الشعر الكلاسيكي ؟ تقولون بالتجربة الاوربية واقول كلا ، لان المرابليين ومن بعدهم شعراء اقتربوا منها كانوا يجعلون التناقض الخارجي في القصيدة يجد نفسه متبلورا في نقطة في اللاوعي ، لانهم ادركوا اللعبة العدائية ، فهم عندما يقولون صحراء وبجانب كلمة صحراء حصان ، وبجانب كلمة حصان فارس او ضلج الى آخر ذلك انما يوجدون في ذاتيتك الداخلية المناخ الخاص

المقاومون الذين يموتون هنا في عالمنا وهناك في فيتنام
انالم لهم وأبكيهم كامراة ، وفي ذات الوقت أقرح .
يموتهم لأنهم الطريق في بناء الهدف .

— كيف يكون الأدب اشتراكي ؟

— ان مقومات الادب الاشتراكي هي بلا شك ايجاد
الاديب الاشتراكي . وهذا الاديب لا يمكن ان يوجد
مالم يتحسس الاشتراكية كتطلع ذهني يرسم
ابعادها ويرتاد آفاقها . فاذا ما وجدنا هذا التطلع
قائما في الاديب الاشتراكي اخذ هذا الادب قيمته
منه دون تحديد ، وانا اعتقد جازما وضمن هذا
التطلع الذي اشدد عليه ان كل فن عظيم هو
فن واقعي كما يقول لوكاش ، والمهم في هذا الفن
الواقعي هو قيام الشاعر في الوعي الذي يؤكد
في التطلع ، ومن هنا تقوم الثقافة الاشتراكية
اساسا من مفاهيم هذا التطلع والا بقي الفنان
ضالما ضمن ردود فعله الشخصية كما وجدنا ذلك
في غير واحد من شعرائنا القدامى كالرصافي والمننبي ،
اي ان تجربتهم الاجتماعية لم تكن لتأخذ بعدها
الواضح من الهدف الذي يرتبط فيه كوعي اجتماعي
وسياسي . ولابد في هذه الحالة من ان يمي
الاشتراكي بشكل دقيق وضع هذا العالم الذي
يسعى الى تشييده لان في الادب الاشتراكي يصير
الاديب نموذجا قائما على ثلاثة اساس هي كونه
اديبا وقائدا وربما بطلا في بعض النماذج الرائعة
كتأظم حكمت ، وكونك قائدا يعني انك تدرك مهمتك
في خلق الاشتراكية .

ان ضحالة الفكر الاشتراكي عند الكثيرين من
ادبائنا ادعى بهم الى التراجع ما بين الاطر السياسية
المختلفة حتى لتتجرب احيانا كيف انتقل الاديب من
الاطار الى ذاك .

— في ادبنا العربي ، هل هناك ملامح اشتراكية : وفي أي التناجات تتمثل ؟

— الاشتراكية في نظري حسي حياتي لازم الانسان منذ
نشوئه ثم اخذ شكله في الفترة الاخيرة ، وبعد
الصراع الذي وقع ما بين البرجوازية والاقطاعية تم
تبلور عبر نشوء الدول الاشتراكية كتنقيض للمفهوم
الراسمالي ، وانا عندما اقول ان الاشتراكية حسي
حياتي اعني ان هذا الحس تعامل مع تجارب الادباء
منذ القدم ولكنه حسي غير واضح المعالم الذهنية
فالمسح القائل بما معناه ان دخول جمل من خرم
ابرة لايسر من دخول غني الى ملكوت الله هو موقف
يحمل ملامح اشتراكية ، والدين الاسلامي يحول

ملاحم ممانلة ، وعند أبي ذر الغفاري وحتى الحلاج
والمننبي نجد الاحساس الذي يقوم على هاجر .
من وعي الناس بضرورة تغيير واقعهم الى ما يؤمن
الخير على الناس . هذه كلها ملامح اشتراكية
ولكنها على سبيل الدقة لا تسمح لي بالتعميم
على انها ادب اشتراكي ، لعدم وجود التطلع
الاشتراكي اساسا فيها . انها احساس بالظلم ،
احساس بالفارق المهيمن بين انسان وآخر ، وجهد
في التخلص من هذا الظلم ، اما الادب الاشتراكي
فهو واقع في مجالين - الاول منهما هو ان يكون
الاديب ملتزما بالاشتراكية وعاملا من اجلها ، والثاني
هو انعكاس واقع اشتراكي . وانطلاقا من ذلك
فان ثمة دولا عربية تنتقل اليوم الى مرحلة الاشتراكية
وعبر هذا الانتقال كان لها فكر سياسي وادب
سياسي وفن سياسي وكلها تسعى لان تتحسس
الاشتراكية منحي جديدا في حياتهم ، وهؤلاء بلا
شك يكتسبون هذه الصفة ولكن لا على اساس
من النظام ولكن على اساس من وعيهم بالاشتراكية
كمفهوم لمنطية معينة في الحياة ، واذا جاز لي ان
انهم غير واحد من ادبائنا بعدم تكامل وعيهم جاز
لي ان اقول ان هذا الادب وقع اما في التزييف
تمشيا مع الهدف الجديد الذي يطرحه النظام الذي
يعيش ضمنه ، واما معايشة حبة لتطورات هذا
النظام تحمل صدقه وحرارته وتكفي بذلك مضمونا
لا يطرحه بعدا في التطلع .

كان بودي ان اتجنب التسمية لأنها قد تكون
غير دقيقة خاصة في حديث مباشر ليس لي فيه ان
أعود الى مراجعات تؤكد الدقة ولكن مادام السؤال
يفرض علي ان احدد ذلك وطبعاً الاجابة لا تعني
القبول بمستوى هذا الشاعر او ذاك القصاص وقد
يكون مثلاً سيئاً للاشتراكية ولكنك تظل تحس بأنه
ينطلق من منطقية معينة ، ان تجارب محمود
درويش وعبد الوهاب البياتي ومحمود أمين العالم
ويوسف الصايغ وحמיד سعيد وآخرين على مستوى
آخر كالجواهري وبحر العلوم وغيرهما كثر تحمل
هذا الوعي الاشتراكي ضمن تفاوت ثقافي بين واحد
وأخر هو نتيجة لسعة هذه الثقافة وتعاطف
الاديب معها من ناحية ومدى تماسه بالواقع الذي
يعايشه من ناحية ثانية ، فقد يكون لأحدهما وعي
بخلق العمل الفني ذي الطابع الاشتراكي ضمن
مفهوم جاهز دون تحسس فني فعلي وآخر يمس
الواقع وحياته وبماني منه ويعبر عنه .

شهریات الأقلام

اعداد وترجمة الدكتور ضياء نافع ونضال المهدي

انكلترا

١ - « ميلاد هرقل » مسرحية شكسبير

ان هذا العنوان يعنى مسرحية لكاتب مجهول في العصر الاليزابيثي وهذه المسرحية توجد على شكل مخطوطات محفوظة في المتحف البريطاني في لندن . ان المخطوط الذي يمثل النسخة المتبعة لكونيديا الكاتب الروماني القديم بلاطس آلفينثرون نشر مرتين فقط في مطبعة أكاديمية خاصة ، ولقد ان يعتقد بانها كتبت من قبل معاصر مجهول لشكسبير . الا ان المثقف الفني الالمانى القريب دينير شامب من دريسفدورف توصل الى استنتاج مهم بعد ان اتمت دراسة دقيقة للغة المخطوط واملائته وخطه ثم ميزات اسلوبه ، وهذا الاستنتاج يقول ان مسرحية « ميلاد هرقل » هي مسرحية كتبها شكسبير في اول عهده بالكتابة واستنتاج شامب هذا اثار اهتمام الشكسپيريين الغربيين على الاطلاق . وقد شرح شامب لمراسل صحيفة « الجريدة الادبية » الروسية كيفية استنتاجه لهذا فقال :

ان مسرحيات العصر الاليزابيثي تنوحي باستعراة ، لقد تمت ترجمة كثير من مسرحيات الكتاب الذين عاصروا شكسبير الى اللغة الالمانية . ولكن ما اجنل ان تنبأني هي تلك النتائج المهمة التوحي في ذلك العصر ، قبل سنوات عديدة تمت بوضع مناهج خاصة للمقارنة بين الميزات الاسلوبية والشكل اللغوي لهذه النتائج وساعدني في هذا ما حصلت عليه من ثقافة رياضية علمية الا ساعدتني في الفهم الى استعمال الاسلوب التركيبي . لقد كان اختلاس المخطوطات والمطبوعات غير الموقعة في ذلك العصر امرا طبيعيا ، فتوصلت بالتدريج الى احتمال وجود بعض من ابداعات شكسبير الذي لم يشتهر بعد ، ان اول قراءة لي لمسرحية « ميلاد هرقل » كانت في عام ١٩٦١ للنسخة الانكليزية النادرة وهذه متفحة من قبل المسرحي بلاطس وتدون حوادثها عن مغامرات فرامية ليوبينتر وحبه لآبنة الأرض - الكمين - لقد لاحظت ان احدى شخصيات المسرحية يسمى (دومير) ان هنل هذا الاسم لم يصادف ان يوجد عند اي كاتب في ذلك العصر ولكنه معروف جيدا في مسرحية شكسبير (كوميديا الاخطاء) ان تحليل التركيب اللغوية وطبائع الاسلوب شخصني على تميز ايماني بانها مسرحية شكسبيرية الا ان مقارنته خطها مع خط المسرحيات الشكسبيرية الموجودة في المتحف البريطاني قد جزم فلما يكونها مسرحية كتبت بقلم الكاتب المسرحي الكبير شكسبير .

٢ - « الحرب والسلام » على شاشة التلفزيون

انتقلت رواية ليف تولستوي الشهيرة « الحرب والسلام » الى شاشة التلفزيون ، بعد ان عرضت على خشبة المسارح وعلى شاشة السينما ... فخلال ثلاث سنوات من العمل ، اعد جاك بولان تلك الرواية بشكل مسلسلات تلفزيونية ، وقد عرض « البرنامج الثاني » في محطة بي . بي . سي - الحلقة الاولى -

شارك في هذا الفيلم التلفزيوني اكثر من (٢٠٠) فنان ، وصور - بالاساس - في يوغسلافيا ، ويتكون الفيلم من (٢٠) حلقة ، وقد اعدت ادارة التلفزيون الانكليزي مقدمة توضيحية له ، وكذلك اصدرت « دليل » خاصا للمشاهدين ، يحتوي على اسماء كل المشاركين والادوار التي يؤديونها ، ويشرح « الدليل » ايضا الاحداث الرئيسية في رواية تولستوي .

هذا وقد استقبلت الصحافة المحلية هذه الحلقات التلفزيونية

بشكل متحفف ، مشيرة الى ان واقعي الفيلم انفسهم لا يشعرون بثقة كبيرة نحو عملهم ، بعد ان انتجت السينما السوفيتية والامريكية روايات تولستوي ، ومن ضمنها رواية الحرب والسلام ...

« ليلة قبيل الاحتلال »

اشادت الصحف الفرنسية الى النجاح الذي احرزه الكتاب الجديد لجان لانيت ، وهو كاتب شيوعي شهير واحد افراد المقاومة النشطين ومناضل من اجل السلم . والكتاب بعنوان « ليلة قبيل الاحتلال » ، انها مرة اخرى يلجأ فيها الكاتب الى موضوعه المزمع الذي هو الحرب مع المحتلين الهنطريين في الحرب العالمية الثانية واستنادا الى الاستناد الذي اجرته جريدة (ليتر فرانسيز) فقد تبين ان هذا الكتاب يتمتع بالاولوية من ناحية الطلب . كتب محقق مجلة (فرانس نوئل) يقول : (انه واحد من الكتب الجذابة والمثيرة التي تخص المقاومة) . تدور احداث الرواية عن مساعدة غام بها الشيوعيون للمارسيل كاشين وزوجته في سبيل هروبها من قرية صغيرة حيث كانا مبعدين من قبل السلطان - ثم اخرج منهما تحت تأثير الضغط والاحتجاج الشديدين من الاوساط الاجتماعية .

ان الخبرة الشخصية للمناضل المعادي للفاشية والتفهم الشام للوضع ثم اللقاءات الفريدة مع وجود الشارك الفعلي في هذه العملية الجريئة ثم موجة الكاتب مساعدت جان لانيت على خلق صفحة جديدة في تاريخ المقاومة الفرنسية في التحدث عن الناس المتواضعين الموحين الابطال .

فرنسا

٢ - بمناسبة ١٠٠ عام على ميلاد شارل بيكي

في كانون الثاني عام ١٩٧٢ تم الذكرى المئوية لميلاد الناشر والشاعر الفرنسي الكبير شارل بيكي . لقد كتب في مجلته التي كان يصدرها في اول القرن عديد من الادباء النقاد في فرنسا والسذين يعملون اراء دعو الى التطور الاجتماعي وهذه المجلة نشرت اول رواية لرومان رولان عام (١٩١٠) بعنوان (جان كريستوف) واسم المجلة كان (دفار اسبوعين) . ان شارل بيكي التحق بالجبهة وقتل أثناء احدي المارك في اول عهد الحرب العالمية الثانية . ان الاثر الادبية لهسدا الكاتب تتميز باكتساء النزعة الديمقراطية الملتزمة واهلن التمرد ضد البورجوازية الا انه يتناقض مع الاتجاهات الدينية والقومية المتواجدة احيانا فيها وهذا يثير اراء النقاد ويقدم لهم الحجج والمبررات لاشغال نار النقاشات المحتدمة فيما بينهم ولهذا فان كل الاهتمام يتركز على بيكي في فرنسا .

لقد صدر كتاب ذو جزئين عن حياة شارل بيكي ومؤلف الكتاب هو رومان رولان الذي اصدره مع الناشر البين ميشيل بواسطة دار النشر (حلقة محبي الكتب) وفي (ليتر فرانسيز) ظهرت مقالات لالين من مقبتي هذه الدار تسلط الانواء على العلاقة المتبادلة بين رولان وبيكي فنقول : لقد كانا اخوين لسنوات عديدة ولم وجود ما يفترقا . ان بو . جوين يؤكد ان سيرة حياة بيكي كانت تمثل بالنسبة للتخ رولان وثيقة الحرب ضد الفاشية وهو يقول : لقد كانت هذه الامصال مستوجبة بالضرورة لكي تفتح الطريق على الرجعية في ان تضم مخلفات بيكي قفرا .

اليابان

من الشعراء اليابانيين المعاصرين

الفنية اليابانية التقليدية ١٣٢٠ أن أسلوبها يتميز بالوزن المحكم وتلجسا أحيانا إلى خلق الغنائية . في أشعار هذه المرأة الطريقة الخاصة على التعليم العالي في أوروبا توجد روح اليابان المتأثرة في الأساطير والحكايات . كما تلمس روح خلافة الدم مع الثقافة لتتوارث للبلد منذ أجيال عديدة . وفي اليابان يقدر الفن بأسلوب جيد فقد نحت كورا عام ١٩٦٣ الجائزة العليا للشعراء - جائزة

ولدت يوسوكو كورا عام ١٩٢٢ في طوكيو عاصرت طفولتها الحرب التي انعكست الأثر في إحدى مسلماتها الشعرية ، بعد الحرب مرت بالشاعرة فترة التثقيب ، والأمال ثم الغيبة تقول كورا : لقد انتهت الحرب ، وما أنا أسير في شوارع طوكيو المحروقة المخربة هائلة ، لقد جاهدت في ادراك حقيقة ما يجري من تغييرات في العالم الذي عاش المأساة لقد كنت أحيى من أجل أمل واحد وحلم واحد هو أن يتحول وجود البشر للأفضل ، إلا أن الزمن مضى والحياة باقية كالمسابق صعبة وعملية بالأحرار ، لقد إدركت أن أسعد الناس بواسطة اشعاري وذلك في اظهار جمال الطبيعة لهم .

لقد نالت كورا مساعدة الناس في التثقيب من ما هو رائع وفي التثقيب من لقل الحياة وولائها بواسطة إبداعاتها الشعرية .

شاركت كورا في سنوات ما بعد الحرب في المنتدى الأدبي (كيو) وعازلت مع متحف طوكيو للفن الحديث ثم سافرت إلى باريس لمدة سنة واحدة فكتبت كتابا غير نظامية في قسم الآداب في جامعة السوربون . لقد ساعد كورا هذا التعارف القريب مع الشعر الغربي في إيجاد وسائل تعبيرية جديدة وفي العثور على أصوات والوان غير مألوفة حسبنا ، تقول كورا : « لقد اجتهدتني أشعار لوركا المثيلة بالقوة والعنف ، إذا ما قرأ الإنسان هذه الأشعار أحس بأن الديمقراطية بعروقه » . ثم تعرف كورا بعد ذلك على أشعار الكتاب الفرنسيين أدونود وأمبرو - فرانسيز بوناج وآن روبر - كريبه .

أن أول ديوان لكورا هو - الصبي والحمامة - ظهر عام ١٩٥٨ واعترف حالا بعد صدوره بخبرتها الشعرية ، ثم ظهر ديوانها الأخير (الفضا) الذي يحتوي على مقالاتها ومجموعتها والمسمى بـ (كلمات الأشياء) موضوعها للمناقشة والحديث في أوساط الأدباء والفنانيين في اليابان وفي عام ١٩٧٠ ألقت كورا بعضا من أشعارها في ديوان (على أرض غير مألوفة) في مؤتمر الكتاب العالميين في دلهي - أن اليابان المعاصرة تفتش في أشعار كورا فهي تقول :

منذ الطفولة اعتدت التأمل والتفكير والصمت أحيانا ، كنت أغلق عيني وأفكر بموجات المحيط السوداء ، وبالناس السمر في حقول الارز . هكذا يولد الشعر وهكذا تولد الحياة .

إيطاليا

جائزة ديمقراطية

أن جائزة (بولسايه) الملقبة بجائزة الأدبية لويجي روسو التي تمنح للامال والطلاب في مدينة أمبولي هي واحدة من الجوائز الإيطالية الأدبية المبددة وهي بلا شك أكثر الجوائز ديمقراطية لأنها كانت تمنح في الأعياد الشعبية وتعطى عادة على شكل تيبه أو جبن أو فاكهة أو خضراوات أو ما تنتجه الدواجن من أشياء أخرى ، هذا ما خطط قبل ٢٥ عاما أما الآن فأنها تمنح للكتاب الشباب على انتاجهم الأول . تكونت هيئة تحكيم خاصة لهذا الغرض ، وهذه الجائزة ما زالت محتفظة بميزتها الديمقراطية لم ازدادت شهرتها وستمع هذه الجائزة لأحسن كتاب صدر في هذا العام أما لجنة التحكيم فمستكون من أدباء وعلماء وطلاب ، أما نظام تسليم الجائزة أو طريقة منحها أو فحواها فلم يحدد بعد ، كل ما هو معروف أسماء الفائزين التي قدمت فقط .

خروس سيه كينيه و روميوكورا ينتميان إلى جيل الشعراء الذين يكتبون كلمات جديدة في ادب اليابان ما بعد الحرب العالمية ، إلا أن تاريخ حياتهما لا يتشابه ، كذلك الإنهاء الأدبي المميز لانتاجهما . يعتبر سيه كينيه ثائرا لا يسالم افنحم المجلات الأدبية من ورشبات عمالية مسلحة بموهبة نظرية . أما كورا فهي شاعرية وريقة جدا يثرها طراى التذوق النخبية ، وتسحرها موسيقى الجاز ، ولكن ما يربط هذين الشعراء اللذين عاشا وبساتين الحروب ويعيشان في المجتمع الرأسمالي الضامر هو حب الديمقراطية وحب الوطن الذي تشرق الشمس فيه ابسدا ، ثم الاهتمام بقضاياها . أن خروس سيه كينيه يبلغ الخمسين من العمر لكن أشعاره مليئة بالصيوة وقوة تجيش في المدن اليابانية كذلك مقالته عن الفن وأهاجيه السالبة ، بدأ سيه كينيه الشعر منذ فترة شبابه بعد أن آمن أعمالا مختلفة وعاش في عدة مدن ثم انتقل في سامل كثير وساهم في اضطرابات و . . تعلم الكتابة . وعائلة سيه كينيه فقيرة لذلك اعتد على نفسه في كتب قوته ، لم يستطع سيه كينيه أن يكمل سوى الدراسة الابتدائية إذ أن النقود لم تكفه لغير ذلك ، ثم انتقل لحد الحرب العالمية في مصانع القطن ثم أصبح مراسلا لجريدة محلية غير معروفة أما بعد الحرب فقد ساهم في دوائر مطبعية فرعية للنقابات مهتمة بفضايا الحركة العمالية . وبسرعة مذهلة برز اسمه على صفحات المجلات الرئيسية إذ أن مقالاته كانت تخص ميادين حيانية مختلفة كالفن والثقافة والسياسة وينس الوقت كان ينشر أول انتاجاته من الشعر وفي ملحنته (إبداع الإنسان مكانه في الحياة) يتوجه الشاعر إلى المعاصرين فيقول : انني أريد من أولئك الذين زامنوا الحرب أن يعزلوا سكانهم على الأرض بشكل أحسن وأكثر وضوحا وأن يتبنوا مسؤوليتهم أمام الناس ، يجب عليهم التمسك من أجل مستقبلهم وعلمهم مساعدة الآخرين في التمييز بين الخير والشر وبين ما هو رائع وما هو مسموح .

في عام ١٩٥٨ ظهر أول مؤلف شعري له بعنوان (المعامل المتعبة في يافا) يلقي فيه الشاعر الضوء على التباين الاجتماعي في اليابان الصناعية ، لقد اجتذب أسلوبه الشعري الخاص انتباه القراء ، وحتى النقد البورجوازيون اعترفوا بصراحة : (بالرغم من قلة وجود من أدرك الفن الرفيع بين الشعراء (اليساريين) إلا أن سيه كينيه استطاع بالامتياز أن يصبح من النخبة المتأثرة) . وبعد ثلاث سنوات صدر مؤلف جديد له هو (آخر النار في معبد تودايدزي) وفي هذا المؤلف تبين تضجج الخبرة لدى الشاعر الذي يلمس الحرب على النظام الكائن في العالم .

أما ديوانه (مجموعة أشعار خروس سيه كينيه) فقد جلب له الشهرة الكبيرة التي ابتدا طريقها عام ١٩٥٨ ، أشعار هذا الديوان بمثابة مجموعة أعمال سيه كينيه وتعتبر من ضمن (نخبة أحسن انتاجات للشعر الياباني التجريدي المعاصر) وسبب صدور سيه كينيه في العام المقبل ديوانا آخر بعنوان (سي تديزوكو) وهو حديث عن العجاة في طوكيو .

ومع أن سيه كينيه أثبت جدوته في مهنته الشعرية إلا أنه لم يترك واجبه الكفافي أنه يعلن بصراحة عن الاتجاه الاجتماعي الذي يسير شعره ويبقى خروس دائما وأبدا مبنا على شعار : لا تسر ! - حتى - لو أصابك المص في الحركة - بانك لا تزال انسانا وحتى ولو أصبحت شظية بانك مخلوق من جديد !

أن في الشعر الياباني المعاصر أسماء شعراء كثيرين غير معروفة لحد الآن في العالم ، ولكن هذه المقالة لا تنطبق على اسم روميوكورا التي ظهرت أشعارها بلغات مختلفة في أنحاء العالم .

وكورا هذه لا ترتدي ال (كيمونو) ولا تكتب الأشعار على الطريقة

كوبا مايكوفسكي على المسرح الهافاني

أفريقيا نتاجات مثل (تيار القتل) - (صر جديد) وهذه منت من قبل السلطات وأكثر كتيبه شهرة هو (الطريق الى غانا) الذي نشر في كثير من بلدان العالم .

[ان موت ألفريد هاتجيتسون حساسة لا تموت في عالمنا الادبي ، ان ذكرى هذا الانسان الرائع ستبقى ابدا في قلوب اصداقائه] - هذا ما قاله الناشر الافريقي الجنوبي الحائز على جائزة لوتس : الكسي لاوم .

السويد

جائزة أدبية ليرتل كارلستون

انضم كاتب بروكساري موهوب جديد اسمه بيرتل كارلستون العالم الادبي في السويد ، فقد أصدرت دار النشر (كيولوند وستوكهولم) رواية بعنوان (ابن عامل مبيك) وذلك اثر سابقة انيس من ريل الفارين المذكورين حاز فيها الكاتب على الجائزة لقد تنى النقاد التقدميون في السويد هذه الرواية تنجينا عاليا وفي رواية (ابن عامل مبيك) يصف بيرتل سنوات طفولته وشبابه التي قضاها في شمال السويد ، ان احداث الرواية تشير الى خلفية التناقضات الاجتماعية والى الاحداث الطويلة الأساوية في سنوات الثلاثينات والاربعينات (البطالة - نمو الفاشية - والحرب) .

ولعل شخصيتا والذي الطفل - بيرتل - الصداقة في هذه الرواية ، انه العاملة الزراعية السابقة التي تجد سعادتها في ادارة شؤونها المنزلية وفي الراحة العائلية لم ابوه - عامل المبيك - الذي لا يشكر مصيره اذ ان هناك كثيرين غيره في حالة اكثر فحاسة الا انه يشعر حديا بأنه يعيش في مجتمع غير عادل حيث يخضع الانتاج فيه الى طموحات جشعة لجفنة من اصحاب رؤوس الاموال .. وينض النظر من هذه اليزة العزينة فانه من الممكن تسمية بيرتل بالثقال المشرق بلاضافة الى ان طفولته لم تكن تخطو من الفراح ، انه يرى ويفهم الكثير ، ثم ينمو صحيا وينضج فيصبح مدرسا ملتزما في صفوف الشيوعيين . انه من الممكن الاتفاق وراي الكاتب السويدي الشهير بير وولف ابتكفت الذي قال في مقالته لجريدة (اكسبريس) : في السنوات المتديدة الاخيرة لم يستطع اي كاتب شاب ان يقدم مثل هذه الرواية الجيدة .

المانيا الغربية

رواية وثائقية

صدر الكتاب الالماني ديتير كيلرغوف رواية وثائقية بعنوان « الجميع مدعون » ، واعتمد الكاتب وقائع حدثت فعلا في المانيا الغربية باواسط الستات ، عندما دعت السلطة هناك جميع السكان للاشتراك في « اسطيد » المدعو برونو فايبر ، الذي كانت تقوم حوله الشكوك في قضية سرقة ثم محاولة قتل . وقد استمرت عملية « الاسطيد » هذه عدة اشهر ، تابعها الصحافة البرجوازية بشكل متير ومفطط ايضا .

ونشرت المجلة الاسبوعية « ثابت » مقالا حول هذه الرواية ، اشارت فيه الى ان اختيار الموضوع لم يكن فغويا بالنسبة للكاتب ، ففي روايته التي سبقت هذا النتاج ، والتي صدرت بعنوان « حدود الظل » كان الكاتب يتحدث من ذلك الانسان السيء المحظ ، الذي لم يجد لنفسه مكانا في المجتمع ، وكيف ان هذا الوضع يؤدي به الى الاندحار اجتماعيا ونفسيا . اما في الرواية الجديدة فان الكاتب يضع

على خشبة المسرح الكوبي (أوبرت دي بلانك) عرضت مسرحية بعنوان (كلمتك) ايها الرفيق ماويز) وهي من كلمات الشاعر السوفيتي فلاديمير مايكوفسكي الذي تلقى اشعاره صدى عسقا في اوساط الشعب الكوبي . لقد اذات المسرحية حماس الجماهير وظهرت مقالات جدابة في الصحف منها . ان ممثلي المسرحية يتوجهون نحو المشاهدين ويلتقون مع احاسيسهم وانكارهم بطريقة غير مباشرة ، فتبدو امامهم الحياة والتاريخ اعداء حور فيها الاسباب من المصدر الاساس والشخصية الرئيسة التي تقود الحرب الازلية ضد الظلم الاجتماعي والاضطهاد . ان هذا المسرح قد فتح للعشاهد نافذة في عالم الاحاسيس والرفيات العظيمة .

ان لكل مشهد ولكل كلمة في المسرحية متاجا وونيتها الخاصة ، فيخيل للمشاهد انه امام واقع حقيقي لذلك الزمن الذي سقطت فيه القيصرية الروسية واغام العامل الروسي مجتمعا جديدا (تلك الجنة الارضية) التي كان يحلم بها ، فيبرز الانسان المؤمن بمستقبله ، والذي قضى على الماضي القوي . ان كل لحظة تاريخية ، كل نداء حربي ، كل ابتسامة تولد من ادراك الانسان بأنه يعمل من اجل نفسه . كل هذه المشاهد تشحن النفس بانفعالات عظيمة ثم ينشد بعد انتهاء المسرحية النشيد الاسي ويغتم المرض الليلي استمر حوالي ساعة بتصفيق حاد استمر عشر دقائق وانتهى بتصيب شجرة زيتون رمزية على المسرح .

فيتنام

الرسم على الحرير

احتلت الاوساط الفنية في جمهورية فيتنام الديمقراطية بعيد الميلاد الثمانيني للفنان العظيم فنون فان بيان ، الذي كرس حياته للرسم على الحرير ، والذي حاز على شهرة واسعة في فيتنام وفي الخارج ايضا .

ويستاز فن بيان من الرسم التقليدي لهذه الصناعة الشعبية في تأكيد دائما على الانسان والشخصيات الانسانية ، بينما نجد المناظر الطبيعية هي الطاغية - بالاساس - على تلك الموضوعات الفلكلورية .

نيجيريا

موت ألفريد هاتجيتسون

توفي في نيجيريا من صر يناهز الثامنة والاربعين الكاتب الافريقي الجنوبي المعروف ألفريد هاتجيتسون وقد عاش هذا الكاتب في نيجيريا كلاجيه سياسي يعمل في وزارة التنظيم النيجرية .

ولد ألفريد هاتجيتسون عام ١٩٢٤ في محافظة ترانسفال لم انهى كلية (فورت صر) واشتغل بالتدريس في أفريقيا الجنوبية وفي سنوات الخمسين اشترك بشكل فعال في جميعيات مقاطعة القوانين المنسرية وكان محكوما عليه بالسجن . ثم منعت السلطات حقه في ممارسة التنظيم . وفي عام ١٩٥٦ القى القبض عليه مرة اخرى وكان واحدا من المتهمين بالاشتراك في تدبير انقلاب ضد الحكومة ، في عام ١٩٦٠ بعد اطلاق النار على المتظاهرين المساكين في شاريفل ساء الوضع جدا في افريقيا الجنوبية مما اضطره الى الهجرة الى نيجيريا . لقد جلبت له اعماله الادبية الشهرة ، وقد طبعت انتاجاته في دور عديدة للنشر في

ويقرر بان من واجبه النضال ضد هذا الفساد في الجهاز الإداري للدولة، ويقنع بضرورة القيام بمؤامرة ضدهم . وهكذا تبدأ المراسلات بين القاسرين ، وتنقل هذه المراسلات بين عبارة الأسلوب الأدبي حيزاً كبيراً زعمها في الرواية ، وتقابلها مراسلات بين تيلين رئيس البوليس . وتنتهي الرواية باكتشاف المؤامرة وقتل كل المشتريين فيها . وقد استقبلت الصحافة هذه الرواية بحماس كبير ، واستمعت « رواية ساطعة وغير اعتيادية » حشيرة إلى أن القارئ ينشد اليها البناء القراء ، وتكلمت الصحافة كذلك عن القيمة الفنية لهذا العمل الأدبي المصنوع . ومن جانب آخر ، أبدت الصحافة تشكيكها في صحة تلك الوقائع التاريخية التي تحدث عنها الكتاب ، مؤكدة بان موافقه لم تكن واضحة في بعض المواقف . أما « تيمس ليراري سميبلين » الأسبوعية ، والتي تصدر في انكلترا ، فقد أشارت إلى أن جون هيرسي قد لجأ إلى التشابه الموجود بين روما أيام حكم نيرون وبين الوضع الحالي في القرب إلا أنه مع ذلك لم يطرح بشكل واضح لماذا نطسك المشكلة التي يعانيها القرب الآن وهي : مسؤولية الكاتب في القرب أمام هذا الوضع السياسي المتوتر . وبينت المجلة الانكليزية بان تلك النقاشات الأدبية الساطعة والأفكار الاجتماعية التي كانت سائدة في الإمبراطورية الرومانية ، والتي وصفها الكاتب بشكل قبيح مدهش قد حجت مسألة مهمة أمام القارئ وهي : موقف جون هيرسي نفسه من هذه القضية الملحة ؟

٢ - كتاب جديد لجويس كيرول أوتس

نشرت (بوك وولد) مقالة عن المؤلف الجديد لجويس كيرول أوتس الذي صدر بعنوان (امراض وخيانات) . في هذه المقالة يتعرض الكاتب على الكليشيهات النقدية التي استعملت ضد الكاتبة ، فقد الفت أوتس ٢٤ كتاباً ، الكتاب الأخير يحتوي على ٢٤ قصة تظهر أصالة أوتس الشرفة ككاتبة . أنه كتاب متنوع الأسلوب يعرض خصائص الشباب الأمريكي المعاصر وعلى الأخص الشباب النحول المزروع من الطوف .

٣ - كيف قضيت حياتي

تتابع المجلة الشهيرة (اسكواير) نشر يوميات تيمس وليامز تحت عنوان (كيف قضيت حياتي) يتحدث الكاتب عن أوائل محارلاته الإبداعية ، كيف كان يعاني من الجوع في بعض تلك الأوقات . كتب وليامز يقول : أنني مؤمن أن المجتمع الذي يحتوي على صفوة غنية أو على من يملك ملايين الدولارات كما نحسب نحن الأسعاف ، كان يجب أن يهتم بمصير لثانيه الشباب الذين تضجوا بعد فترة واستطاعوا أن يؤثروا على التحولات الثقافية للأمة التي تسيرها زمرة صفوة تدفع ما ينته إلى الهاربة .

يتحدث وليامز عن أولى مسرحياته (القاهرة - شنغهاي - بومباي) التي كتبها في عام ١٩٣٤ في بيت جدته وجدته في ميميسيه . ثم عرضها في ذلك الوقت المسرح الصغير في المدينة وبعد خمس سنوات لجأ الكاتب إلى البحث عن عمل ليعمل نفسه . ثم بحث إلى (كروب لير) بمسرحية (المبلورات الأمريكية) سلم على أثرها برقيات ترحلة من مشاهير اناس ك (كارولا كليرمان) و (ابرغيتاشو) صرح بعدها يقول : أن هذا التأييد كان أهم خبر بالنسبة لي أن صيف ذلك العام كان اسمعدي سيف في حياتي .

في عام ١٩٤٦ امتلك وليامز شهرة أمريكية تنامت إلى شهرة عالمية واسعة .

أمامه مهمة أخرى ، ألا أنها مراقبة بعلاقة الإنسان بالمجتمع . والمهمة هذه تمكن في كيفية تصرف المجتمع نحو ذلك الإنسان الذي حطمه المجتمع نفسه ، مصوراً بنفس الوقت : ما الذي يعنيه - بالنسبة لهذا الإنسان - أن يكون خارج نطاق المجتمع .

أما بالنسبة لقضي الجديد الذي يميز هذه الرواية من انتاجات الأدبية الأخرى ، فهو التوجه نحو الوثائق ، ودراية الموضوع من كل جوانبه . لقد زار الكاتب السجن والتقى هناك بفابير ، وتحدث مع المحامين والشرطة الذين قادوا عملية البحث وسامحوا فيها ، ودرس محاضر الجلسات والقرارات الأخرى الخاصة بالحكومة ، وزار المناطق التي حدثت فيها كل تلك الأحداث ، ودعب إلى اللبائن والمستشفيات التي اختفى فيها فابير ، ونتيجة لكل هذا ، استطاع الكاتب أن يرسم لوحة دقيقة ومؤثرة وثائقية بنفس الوقت لهذه « الحرب » بين مجموعة كبيرة من الناس من جهة وبين شخص واحد من جهة أخرى . وقد صور الكاتب - عبر هذه الوثائق والوثائق - الروح التي كانت سائدة عند كل المشتريين في حملة « الاسطيد » هذه ، الروح الداعية مسر أي احساس بالمعطف أو الاهتمام بذلك الفرد الذي يبحثون عنه ، وكيف انهم كانوا يرون فيه انساناً يعزل مجتمعهم لا غير ، هنصراً بحسب التخلص منه ... وقد جاء تصوير الكاتب هذا بمهارة فنية رائعة ، إذ أنه لم يعط ايدياً على الأحداث ، وإنما ترك الوثائق تتكلم ، واستطاع بشكل فاجع أن يعكس اخلاقيات هذا المجتمع ...

الولايات المتحدة

عود إلى نيرون

بعد مسست دام خمس سنوات ، أصدر الكاتب الأمريكي جون هيرسي روايته الجديدة « المؤامرة » .

تجري أحداث الرواية في الإمبراطورية الرومانية أيام حكم الطائفة نيرون . لقد كان هذا العصر - كما هو معلوم - فترة انتقال من الجمهورية الأرستقراطية إلى إمبراطورية ذات حكم دكتاتوري مطلق ، هنصراً يأخذ الإمبراطور السلطة بيده ، ويبدأ بمراقبة ومناسبة نشاط المعارضة والقضاء عليها . وتحدثت الكاتبة في روايته عن تلك القوانين التي سننها وشرعها الإمبراطور وحاشيته حول « اهانة الإمبراطور » ، وكيف كان نيرون يرمي بالذين يشك في اخلاصهم من حائط الكابيتول . لقد قصى الإمبراطور على حشود الطبقة الأرستقراطية ، ومن ضمنهم الكتاب ، الذين كانوا يشكلون المعارضة الفعلية للإمبراطور ، وبين جون هيرسي في روايته ، كيف كان الكتاب يدمون النضال من أجل الحريات وكيف انهم - في الواقع - كانوا يناضلون من أجل مصالح الأرستقراطية لا غير

وتحدثت الرواية عن الإمبراطور نيرون ، وكيف أنه كان يعطف في بداية حكمه على الكتاب ، ولكنه يتحول عنهم بالتدريج ، بعد أن يقع تحت تأثير اسباب سياسية وشخصية ... وهكذا يصبح نيرون عدواً لدوداً لكثير الكتاب عبقري في ذلك الزمان وهم : سينيكي ، بيثرونيو ولوكان . ويركز الكاتب على شخصية تيلين ، الذي كان يدعو إلى تجريد الكتاب من أي مسؤولية أمام المجتمع ، باعتباره أن المسؤولية من صلاحيات السلطة فقط .

والعقدة الرئيسية في هذه الرواية التاريخية تكمن في التضاد الذي يحدث بين المصالح السياسية لتيلين من جهة وسينيكي من جهة أخرى . ويشب الشاعر لوكان على حده من صراع المصالح هذا ،

سالة ألمانيا الديمقراطية

مرتضى حسين



تميز شهر شباط في ألمانيا الديمقراطية بفعاليات فنية واسعة ونشاط في الحقل الثقافي والأدبي على نطاق ضخم ومن هذه الفعاليات الاحتفال بمرور ٧٥ سنة على ميلاد الشاعر الألماني المالي والكاتب المسرحي الشهير بارتولت بريشت فقد أحييت له ألمانيا الديمقراطية أسبوعاً كاملاً بذكراه الخالدة إذ عرضت مسرحياته له لم تعرض من قبل إضافة لمسرحياته التي تعثرت في برلينر انسامبل الذي يحمل اسم مسرح بريشت في برلين . وقد أقيمت ندوات حللت بها أعماله وأفكاره . وكُرست الإذاعة والتلفزيون برامج خاصة للحديث عنه وتلاوة قسم من أشعاره كما صدرت كتب جديدة تتناول البحث في حياته وأفكاره . وقد ساهمت الدول الاشتراكية بدورها بإقامة أسبوع للاحتفال به .

ولد بارتولت بريشت في ١٠ شباط ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورج وتوفي في برلين في ١٤-٨-١٩٥٦ ويعتبر من عظماء كتاب الدراما الماركسيين في القرن العشرين ومن كبار الشعراء والقصصيين والنظرين والمخرجين المسرحيين . كان والده مدير مصنع وقد درس الطب وعلوم الطبيعة في ميونيخ . وكان جندياً في الحرب العالمية الأولى وفي ١٩١٨ كان عضواً في مجلس الجنود في مدينة أوغسبورج ثم واصل الدراسة متخصصاً بالدراما والأخراج المسرحي في ميونيخ وقد فاز عام ١٩٢٢ بجائزة كلايست لولفه « طبول في الليل » الذي عالج به حوادث ثورة نوفمبر الألمانية وفي ١٩٢٤ انتقل إلى برلين وفي ١٩٢٨ انتفى إلى مدرسة العمال الماركسية في برلين حيث درس الأفكار الماركسية وأول نجاح خالقه هو في تأليف مسرحية « أوبرا بثلاثة قروش » وفي ١٩٢٠ تعاون مع الموسيقار الألماني آيزلر بأخراج أشعار سياسية ملحنة وأخراج الفيلم الواقعي « كوله فاميه » وفي ١٩٢٣ بتولي النازيين زمام الحكم هاجر بريشت إلى الدانمارك عبر النمسا وسويسرا وفرنسا وسلم في مؤتمر الكتاب العالمي في باريس عام ١٩٣٥ وفي ١٩٣٦ ساهم بالتعاون مع الكاتبين الألمانيين فيلي بريندل وليون فويشتغافنر بإصدار مجلة المهاجرين الأدبية الصادرة في موسكو بعنوان « الكلمة » ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعاد منها عام ١٩٤٧ إلى أوروبا فقطن أول الأمر في سويسرا ثم اتخذ له جمهورية ألمانيا للديمقراطية مقراً دائماً وأسس فيها بالتعاون مع زوجته الممثلة

هيلينا فايفيل برلينر انسامبل المسرح المعروف باسمه . وفي ١٩٥١ منح الجائزة الوطنية لألمانيا الديمقراطية ثم منح عام ١٩٥٤ جائزة لينين .

لقد بدأ بريشت بعد الحرب العالمية الأولى بتنظيم قصائد ضد الحرب مثل « أسطورة الجنود الموتى » التي يسخر فيها بأسلوب شعبي من ماكينة الحرب الامبريالية . ومن مؤلفاته « بعل » عام ١٩٢٢ و « حياة أدورد الثاني ملك إنجلترا » عام ١٩٢٤ و « في زحمة المدن » عام ١٩٢٧ و « نهوض وانحطاط مدينة ماها غوني » ١٩٢٩ و « الاستثناء والقاعدة » عام ١٩٣٠ وتحويل قصة الام لغوركي إلى مسرحية درامية (عام ١٩٣٢) و « الام شجاعة واطفالها » ١٩٣٩ و « حياة غاليلاي » ١٩٣٨/١٩٣٩ والمسرحية ذات الفصل « بنادق السيدة

ان لبرتولت بريشت قبرا بسيطا لا يختلف عن قبور بيطاء الناس وقد كتب عليه (هنا يرقد بريتولت بريشت (١٨٩٨/٢/١٠ - ١٩٥٦/٨/٤) وهذا القبر كائن في مقبرة قرب شارع فريدريش شتراسه وسط مدينة برلين بين قبور بنزرة لمختلف الناس ومنهم اصحاب الثروة السابقين ولكن عظمة بريشت وشهرته خالدة في قلوب ملايين الناس الذين يقدررون جلائل الاعمال .

* * *

ومن فعاليات الفن والثقافة في برلين مهرجان الموسيقى السنوي وقد اقيم من قبل رابطة الملحنين الالماني في الفترة من ١٦ حتى ٢٥ شباط ١٩٧٣ ومما عرض فيه اوبرا «الانف» تلحين شوستاكوفيتش لقصة «غوغول» و«كانرينا اسماعيلوفا» تلحين شوستاكوفيتش لقصة الكاتب الروسي نيكولاي ليسكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) وسمفونية «الانسان الخلاق» لغريغور غايغر ، نص غونتر دايكه واوبرا كارين ليفس ، لغونتر كوخان ، واوبرا «الابريق المتهشم» تلحين فريتش فايسلر لمسرحية هانريش فون كلايست الى غير ذلك من حفلات الكونسرت والاعصتي وبرامج الاطفال الموسيقية والتحضرات الفنية الفتائية والموسيقية لمهرجان الشباب والطلاب العاشر الذي سيقام في صيف هذا العام في برلين .

وقد حضر هذا المهرجان الموسيقى ملحنون وعلماء موسيقيون من الدول الاشتراكية وعدة دول راسمالية . ففي حفلة العرض الاول لاوبرا «الانف» حضر الملحن العالمي السوفيتي ديمتري شوستاكوفيتش في اوبرا الدولة في برلين وقد احييت الحفلة امامه وقوبل بالتصفيق الحصاد وقد اجري الممثلون والراقصون والملحنون والمغنون مقابلة له فاشاد باداء ادوارهم بدقة وروعة فنية لهذه الاوبرا . وكان ديمتري شوستاكوفيتش قد بلغ من الضعف الجسدي والشيخوخة درجة لم يستطع معها اطالة الحديث فقد كان يتحدث بصوت منخفض وقد وقع بيده اليمنى المرتعشة جراء المرض على صورة قديمة له ارفقت ببرنامج الاوبرا . وقصة «الانف» التي لحنها شوستاكوفيتش كتبها غوغول عام ١٨٣٥ وقد ابي اول الامر طبعها لكن الشاعر الروسي الكبير بوشكين السح عليه بطبعها . وهي اسطورة تتحدث عن الموظف القيصري كوفاليوف الذي فقد بطريقة مجهولة انفه وبفقدانه الانف اعترته كل المخاوف بان سيصبح غير ذي قيمة ولا معنى . ومن الغريب ان هذا الانف تقمص شخص مستشار للدولة في بطرسبورج مرتدبا البدلة العسكرية ومتجولا في شوارع واحياء المدينة وقد عثر عليه اخيرا الحلاق ياكوفيفيتش فحشى من وجوده وسلمه الى الشرطة فسجنته . لقد اكتشف كوفاليوف انفه مرتدبا زي مستشار الدولة . وفي الختام يعود اليه الانف بشكله الطبيعي فيحاول كوفاليوف الصاقه على وجهه فيتملذر عليه ذلك حتى تم الصاقه بواسطة احد الاطباء وعندئذ اكد كوفاليوف ان الانسان ليس بانسان دون انف .



شاستوكوفيتش في سنة ١٩٣٠ عندما لحن اوبرا «الانف»

كرار « التي يعالج بها مع مسرحية « رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة » نضال الشعب الاسباني ضد الفاشستية و « خوف رؤوس الرايخ الثالث » عام ١٩٣٨ وقطعة « ارتقاء اوتورو وي » (١٩٤١) وفي سنة ١٩٤٥ انهي مسرحيته « دائرة الطباشير القفقاسية » و « ايام الكوميون » سنة ١٩٤٩/٤٨ ومجموع ما نظم من الشعر ١٥٠٠ قطعة او قصيدة الى غير ذلك من المؤلفات . وقد تميز اسلوب بريشت بالتحليل الديالككتيكي للوقائع والتقريب لاثارة احساس المتفرج وباسهام المتفرج في التفكير بالحدث مع الممثل كما عرف بريشت بالاعتباس الواسع من افكار كتب وشعراء قبله وصبتها باسلوبه الخاص ورايه في ذلك احياء تلك الافكار لدى القراء او رواد المسرح من ذلك مثلا اقتباسه فكرة دائرة الطباشير القفقاسية من التوراة واقتباسه « اوبرا بثلاثة فروس » من اوبرا الشبحاذين The Begger's Opera التي افها الكاتبه الانجليزي جون غاي John Gay عام ١٧٢١ .

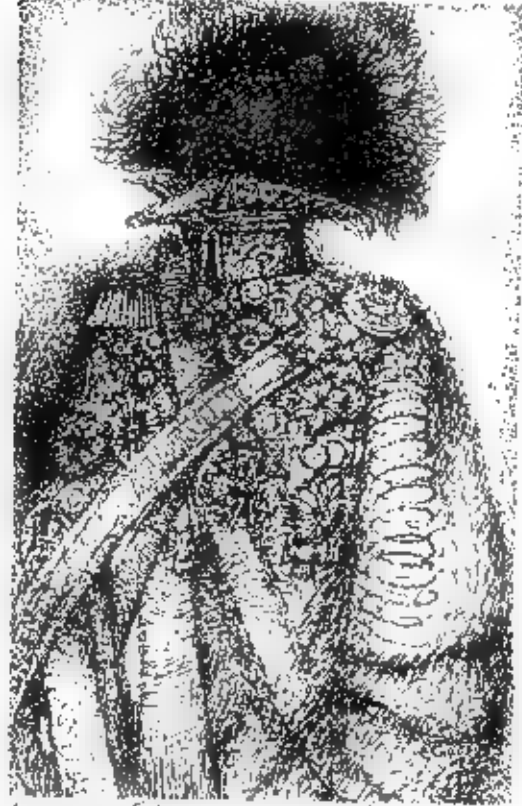
عشيقها الى سجون سيبيريا وبعد ذلك خانها عشيقها فتحوّلت الى مومس ثم اضطرتها حياتها الشقية للانتحار .
هذه القصة تصور وضع المرأة في العهد الذي سبق ثورة اكتوبر الاشتراكية . وقد لحنها ديمتري شوستاكوفيتش عام ١٩٣١ منطلقا من فكرته ان كاترينا بارتكابها القتل مرتين ليست امرأة رهيبة سفاكة وانما هي ذكية موهوبة ذات اهمية وقد حولها مجتمعا وبيلتها الى امرأة مضطرة للقتل تعيش بؤس وشقاء وان جريمتها احتجاج صارخ ضد الجو الخائف الذي كانت تعيش به فئة التجار والباعة .

ان هذه الاوبرا تعزف الان في كثير من دور الاوبرا انمالية وقد عرضت في اوبرا الدولة ببرلين لأول مرة في المهرجان الموسيقي في شباط ١٩٧٣ .

ومن النشاطات الثقافية في برلين في شهر شباط احياء ذكرى العالم الفلكي نيكولاوس كوبرنيكوس بمناسبة مرور ٥٠٠ سنة على ميلاده وقد عرض لأول مرة قلم عن حياته واعماله باخراج مشترك بين بولونيا الشعبية والمانيا الديمقراطية . وقد كان العلامة البولوني كوبرنيكوس باحثا طبيعيا وفلكيا وطبيبا واقتصاديا واداريا من اقطاب الحركة الفكرية في عهد النهضة . وقد احدث ثورة علمية بدلت افكار الناس الدينية السائدة سابقا الى حقيقة علمية ووضح نظام المجموعة الشمسية الذي اصبح أبسط حقيقة يتعلمها الانسان منذ نشأته الاولى في الصفوف المدرسية كما برهن على ان لا خلاف بين فيزياء الاجرام السماوية والارض وان هناك قوانين حركة تشمل الارض والكواكب . وقد أدت هذه الافكار الى الرأي المادي المعروف بعد ان كانت الافكار الميتافيزيقية والمثالية اندينية تسيطر على اذهان الناس واحتفلا بذكرى كوبرنيكوس هذه اقيم في برلين معرض يستمر حتى السابع من ابريل / نيسان ١٩٧٣ وفيه وثائق ومؤلفات علمية عن اعمال وراء هذا العالم البولوني الشهير منها طبعة اولي لمؤلفه حول صورة الكون وقد كتبه عام ١٩٤٣ وكانت من الكتب التي حرمها البابا من عام ١٦١٦ حتى ١٨٣٥ . ان فكرة كوبرنيكوس « قفي ايها الشمس ولا تتحركي » تعتبر ثورة علمية مادية مهدت لكثير من الافكار والحقائق المادية عن الحياة والكون .

لقد ولد نيكولاوس كوبرنيكوس في تورين في بولونيا وعندما بلغ سن التاسعة عشرة (عام ١٤٩١) غادرها الى كراكاو التي كانت آنذاك عاصمة بولونيا فدرس فيها الفلسفة والرياضيات وبعد ذلك انهى دراسته في ايطاليا متخرجاً طبيبا وفلكيا وعالما في الشؤون الكنسية ثم عاد الى مدينته ونال درجة الدكتوراه في فراوا عام ١٥٠٣ وفي الفترة من ١٥٢٩ حتى ١٥٣٢ بدأ اهم اعماله حول النظام الشمسي وحركة الكواكب وقد انمها بكتابه « حركات الاجرام السماوية الدائرة » الذي اشتهر بعد وفاته في ٢٤ ايار ١٥٤٣ .

Deutsche Hantoper Berlin



Druck - Schönbuchdruckerei Dr. Nasse

«الانف» في ذي عسكري حسبما اخرجتها دار اوبرا الدولة في برلين

ان العرض المسرحي لهذه الاوبرا يستغرق حوالي ساعتين تصور حياة العهد القيصري وتفاحة موظفيه وجيشه وشرطته في بطرسبورج وهذه القصة الاسطورية لغوغول تبين بطريقة العرض غير المعتول اهمية شيء صغير بسيط وهو الانف ، ولكن هذه الاسطورة تتضمن في جوهرها واقع حياة العهد القيصري الذي تسلم به زمام السلطة اناس نافهون صغار فاصبحوا باستبدادهم وبدلاتهم العسكرية كبارا . وهذا الواقع انسلر حماس ديمتري شوستاكوفيتش فالف اوبرا هذه في حدائة سنة اي في ١٩٣٠ كباكورة لاعماله عندما كان في سن الحادية والعشرين وقد عرضت اول الامر في لينينغراد ثم شقت طريقها الى المسارح العالمية .

اما اوبرا كاترينا اسماعيلوفا لشوستاكوفيتش فيستمد من قصة الشاعر الروسي ليكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) وهي تدور حول امرأة بائمة احبت مساعد زوجها فقتلت بدافع فرط الحب زوجها وولده ثم نفيت مع

رسالة بيروت

فؤاد حبيش

في الشهر الماضي توفي في بيروت الاديب الكبير فؤاد حبيش في نوبة قلبية . وقد نعتته نقابة الصحافة اللبنانية ونقابة الناشرين واسرة دار المكشوف واهله . وكان فؤاد حبيش قد ولد عام ١٩٠٤ في غزير . وانتقل الى مصر حيث دخل مدرسة للموارة ثم مدرسة اللايك . ثم انتقل الى دمشق حيث دخل المدرسة الحربية وفي سنتين خرج ليكون ناعيدا شابطا في حماه لمدة عام . وبدا يرسل الصحف اللبنانية من هناك . ولما عاد الى بيروت كتب في الصحف والمجلات الآتية : الارز - الشمس - الشبيبة - المعرض - منيرفا - الاحرار - الصورة - الراية ، ببلوس - الصحافي الثالث - النداء - الاتحاد اللبناني - العهد الجديد - النهار - لكن اسمه ارتبط بمجلة المعرض لصاحبها ميشال زكور وميشال ابو شهلا والرف عصبه العشرة ونشر كتابه « رسول المري » وظل فيها حتى عطلها شارل دباس فانقرط عقد العصبة .

انتقل الى صحف اخرى ثم انشا مجلة « المكشوف » التي جمع حوله فيها عددا كبيرا من الادباء واضطر بعدها ان ينشئ دارا للنشر عام ١٩٣٦ هي الاولى في لبنان . وكان الكتاب الاول « الصبي الاعرج » مجموعة قصص لتوفيق يوسف عواد وبيعت النسخة بربع ليرة لبنانية . وكان العدد من المكشوف يباع بفرونك (اي خمسة قروش) ثم صدرت عن دار المكشوف مجلات اخرى : المدرسة - الراديو - الحرب الجديدة - الصورة - الجندي اللبناني - الشرق العسكري - قرأت لك - . ويحمل فؤاد حبيش وسام الارز من رتبة فارس ووسام السعف الاكاديمية الفرنسية .

وقد رئاه في الصحف اللبنانية عدد كبير من الادباء اللبنانيين .

توفيق يوسف عواد

يعتبر توفيق يوسف عواد من ادباء الرميل الاول في لبنان ، وهو سفير لبنان حاليا في روما ، والشهر الثقافي الماضي كان شهره هو حيث تالقي في عدة مناسبات . فحاضر وناقش ، وعقد مؤتمرا صحفيا وكانت نشاطاته خلال ذلك متعددة الوجوه ، فقد سبق ان صدر له قبل مدة رواية « طواحين بيروت » وكان آخر كتاب قد صدر له « حوارية » قبل تسع سنوات ونيف .

محاضرته كان عنوانها « تجربتي الادبية » كتبها بلغته

المميزة التي هي فصحي في اشد فصاحتها لكنها ناعمة وموهبة ومفهومة وهذه مقاطع من المحاضرة :

« في روايتي « الرقيب » في احد فصول المجاعة التي ضربت لبنان ابان الحرب العالمية الاولى - وكانت جيش الموتى لاتجد من اهله في القالب من يتولى دفنها . فعينت البلديات موكلين بجمعها على محامل وطرحها في حفر عامة - كان طام يمشي في طريق الضيعة فاستوقفه وصول المحمل بالموكلين به الى قنطرة . وامرأة بلا حراك في زاوية القنطرة في اسعالم لها يسرح عليها القمل وعلى صدرها طفل عالق بثديها الميت . يتقدم احد الرجلين ويرفس المرأة بقدمه : - شبت موتا ! - والطفل ؟ - سيموت ان لم يكن اليوم فغدا . - هاته ، قال الاخر .



توفيق يوسف عواد

وقذفاه فوق امد على المحمل . وحانت منهما التفاتة الى طام فاطلق ساقيه للريح وهو يصيح :
- انا ماتت ! انا ماتت !

كان ذلك في خريف ١٩١٨ . كنت في السابعة من العمر في نعمة اطفاري . لست اشك الان ان شيئا قد نبت في فجأة في تلك اللحظة الرهيبة . اظافر اخرى طفرت في روحي قاسية ، محددة هي الاظافر الزرق التي امسكت بها فيما بعد بالقلم وشرعت بالكتابة . «

□ من حق ابناء هذا الجيل ان يتساءلوا : وما علاقة العمل الصحافي بالتجربة الادبية ؟ - الواقع ان الصحافة كانت في ذلك الوقت عبارة عن مشاريع ادبية . الكاتب ، وحتى الشاعر ، يصدر جريدة او مجلة ، للتعبير عن نفسه

ألا تكتب للخلود ؟ فضحك الشيخ ملء سنيه وقال : الخلود
الخلود ... وما يهمني من الخلود بعد أن أصبح تراباً في
التراب ؟ أنا أكتب لأنني أجد لذة في الكتابة .
« حاجة أقرب ما تكون إلى الوسائل . ورب كلمات
لها في الفهم طعم الكلمات » . (من رسالتي إلى سهيل أديس في
- الآداب - ١٩٥٢ ، المعرفة . المعرفة بمعناها التوراتي
وهل المعرفة في جوهرها إلا إزالة الحواجز وهل غايتها
إلا الاتحاد .

مع كل صنيع فني ، مع كل قصة أو رواية أو
قصيدة حب جديد . الكاتب عاش في حب دائم . أي
في أنهار دائم وعذاب مقيم ، وهو معها في مشايخ الحب
نهاناً وأرقاً وتحرقاً ، على تدلل وتمتع ومخاطلة ومداورة .
وما دام وراءها فهي ضالته المنشودة . فإذا وصل إليها
- إذا وصلها - فاشراقه إلى أخرى أمانته ليست لواحدة
أمانته لحبه ، للفن . وذاته مغامرة وشك ومغامرة . سعي
حيث لا يعرف الهوادة وراء تلك المعرفة - أيها - في وسط
هذا المجهول الأكبر ، الكون الذي يوميء إليه بالف يد .
ويغمزه بالف عين

أكثر من ذلك . أنا أكتب إذن أنا موجود . وراء
اللذة واللام اثبات للوجود وتحد له وتجاوز .
في القصة والرواية أحياناً كثيرة ، وفي القصيدة
دائماً ، من العزلة انطلق . من شعوري بالندم . والعزلة
يجب أن تستحوذ علي . أن تبلغ غايتها في الأخذ بخناقني
- وقد يتغنى لي ذلك في المحافل الحافلة ، في المقاهي
الصاخبة . في السهرات الراقصة ، على اعتراضي بأنني لم
أحسن الرقص عمري إلا مع الكلمات - على العزلة أن
تنتهي بي إلى الأزمة الحادة ، إلى الحد الفاصل بين عالمي
والواقع والخيال ، أن تضعني في تلك المنطقة التي هي
أشبه ما تكون بالفر قبل الخليفة .

لمن أكتب ؟

« لأنفسني » يقول سان جون برس محدثاً عن الشعر .
مهلاً ياسيدي مهلاً . طبعاً تكتب لأنفسك . ولكنك
في عزلة . عزلة الفنان - لست وحدك . لست أبداً
وحدك .

لا بد من الناس لا بد ، وهم في ثيابك . لا بد من
الآخر . وما الكلمة بكلمة . إذا لم تقع في أذن أو تقع عليها
عين . فانا إذن لصيق القارئ . الكاتب والقارئ جزءان
من كل . في لقائهما تتم رسالة الكتابة . وكذلك رسالة
كل فن .

إنها رسالة عفوية . مطلقة . حرة من كل قيد .
أنا لا أومن بالقلم مسدساً مصوباً إلى هدف . ولا حملاً
محملاً إلى طاحون . والآداب الملتزم بغير رسالته المجردة
مكتوب له الزوال .

موضوعاتي ؟

تنفجر من داخلي . مما هو في وأنا فيه . بيتي ،



(بشارة الخوري الأخطل الصغير في « البرق » واحد
من كثيرين) أو يشترك في التحرير عند زميل له .

□ وأخيراً - الصبي الأعرج - هذه كانت للرد على
تحد جانني من شريكة حياتي - أول قلبي وأقصى ناقدتي -
كانت عروسا وكانت تحب الكتب وتضع الكتاب في أعلى
المراتب - ظني أنها غيرت رأيها بعد أن عاشت واحداً
منهم وعرفت ماهم - وكنت لا أجدها في أوقات الفراغ
إلا منكبة على رواية أو قصة فهتفت :
- تريدان أن أعمل لك قصة ؟

وبادرت مكتبي وفي مدى ساعتين أو ثلاث خلقت
الصبي . كسرت له رجله . حملته صندوق الكانو . عشت
مأساته حتى خرج منها ، ولم أتركه إلا وقد استقامت
رجله المرجاء باستقامة مزمة وطال خيالها النجوم .
لم تظهر « الصبي الأعرج » مع أخواتها في الكتاب
الحامل هذا الاسم إلا في ١٩٣٦ حلقة أولى من سلسلة
منشورات « المكشوف » .

□ صدرت لي بعد « الصبي الأعرج » مجموعة
« قميص الصوف » فرواية « الرغبة » - مجموعة
« العذارى » - ترجع إلى وقت لاحق إلى ١٩٤٤ - وكان
بعضنا يقرأ في الغالب لبعض قبل النشر « الرغبة » مثلاً
تلوت فصولها تباعاً على فؤاد حبيش . وقراها مخطوطة
عمر فاخوري وميخائيل نعيمة .

□ لماذا أكتب ؟

كيف أكتب ؟

لمن ؟

من أين أتناول موضوعاتي ؟

ومن هم أبطال قصصي ورواياتي ؟

ما العلاقة بيني وبينهم ؟

وما العلاقة ، أخيراً ، بيني وبين الكلمة ؟

« سئل الكاتب الفرنسي « اليوتو » قبيل وفاته :



عمر فاخوري

لجبران خليل جبران في روما ؟ - خاطر بالبال حلم راودني وأنا أطوف بمعالم المدينة الخالدة ، عاصمة الفنون وحكومة اربابها سواء كانوا في ايطاليا او في اي بلد تحت السماء . ففي ساحاتها العامة وحدائقها وشوارعها ترتفع انصاب وتمثال واشارات للعديد من عبقرة العالم غربا وشرقا . والمعروف ان للعرب تمثالا واحدا في روما هو تمثال احمد تسوقي (الى جانب ما يرتفع فيها من ذلك لمعلماتها في التاريخ القديم والحديث . وفكرت في شيء من هذا القبيل يمثل وجه لبنان الثقافي - وبين ايطاليا ولبنان من العلاقات الحضارية منذ فخر الدين الثاني الكبير ما ليست الثقافية منها بأقلها شأنًا - فذهب فكري اول مذهب الى الورقة الرابعة - التي لنا على رقعة العالم ، جبران خليل جبران ، وان علينا ان نحسن اللعب بها .

شرعت منذ سنة ، على اثر تسلمي مناصبي . في اتصالات ومسامح تناولت دوائر ومؤسسات عدة رسمية

قريتي ، مدينتي ، مجتمعي ، كوني ، من كونها تنفجر نائرة ؟ نائرة كلها على شيء . على اي شيء مادامت نائرة على نفسي ، على الانسان بمعنى انها كلها تشد الى التغيير .

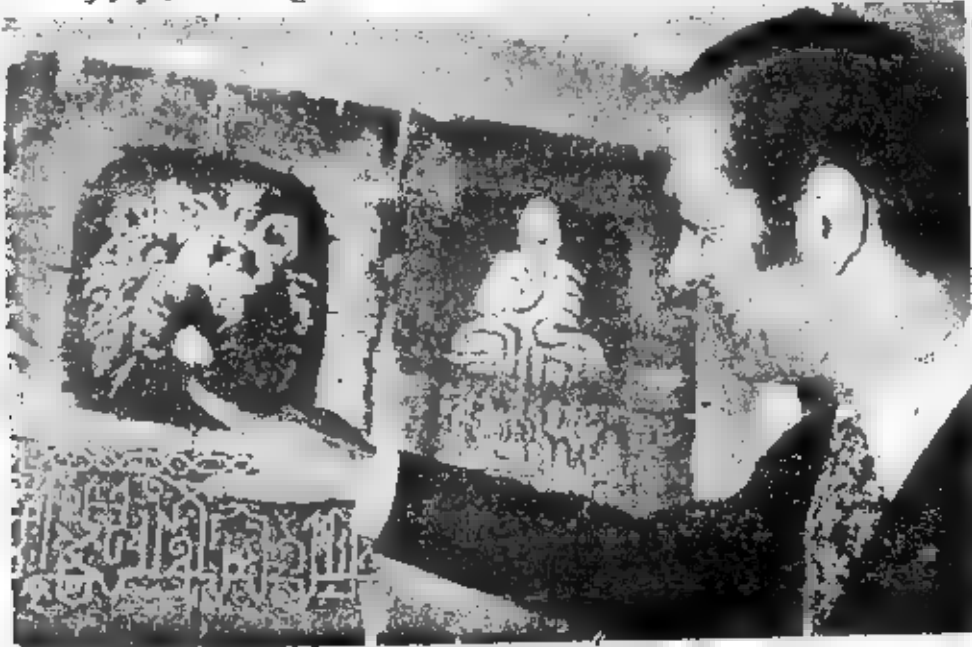
وسيلة الفن الى التغيير هي المهمة : الجمال . ومن هنا كان شرف الفنانين على الثوار وما يتوسلون به من وسائل التأليف - كما يقول العرب - التأليف بين الاشتات والاضداد لتصور كلا . النظم - كما يقولون - نظم النفائس والاشعة في سلك . واذا كان من البديهي ان يكون الكاتب أصلا ذا موهبة فالامر من قبل ومن بعد - كما يقول العرب اياهم - صناعة . بطل الوحي بعد انبياء . يبقى والحمد لله ، وحي القلم ، اي ولادة كلمة من كلمة . والكلمات تحت القلم نساء بلدن كل عجيبة .

□ بمن تأثرت ؟ بجديتي قبل اي احد . بحكايات جدتي حول الموقد في الشتاء . وقد عشنا طفولتنا على تلك الحكايات لا على التلفزيون .

□ وبعد ، ليس بالهين ان يكشف الكاتب . واي فنان ، عن أسرارته ومخبات روحه للناس .

كلمات ، يا هملت ، كلمات . كلمات « بيني وبين بعضها - يقول رمزي رعد في طواحين بيروت » - عسود كتلك التي هي مسجلة عند الكاتب العدل . ولكن اكثرها لروح وتجيء هكذا ، مقتضبة ؟ متطفلة ؟ المهم اني لا اطيع العيش بدونها . ومثل جابر الذي يسالك ، يا ست روز من نساء جديديات ، انا اسمي دائما وراء كلمات جديدة .

هذه مقتطفات من محاضرة توفيق يوسف عواد ، اما عن تمثال جبران في روما ، فقد عقد توفيق يوسف عواد مؤتمرا صحفيا شرح فيه الفكرة . فقال « تمثال



الفنان وجيه نظة أمام بعض أعماله

ثم انتقل الالمان الى الدفاع على الجبهات السوفياتية -
الالمانية .

ومرحلة الهجوم في ستالينغراد من ١٩ تشرين
الثاني ١٩٤٢ حتى ٢ شباط ١٩٤٣ .

وكان هدف العملية التطويق ثم ابادته تكتل العدو .
وحتى بداية هجوم القوات الملحة السوفياتية كانت
قوات الجانبين متكافئة تقريبا . وكانت الجيوش
السوفياتية متفوقة تقريبا بالدبابات والمدفعية . وبعد
مرور اربعة ايام على بدء الهجوم استطاع الجيش
السوفياتي انزال خسائر فادحة وان يطوق ٣٣٠ الف
جندي . واقتربت القيادة السوفياتية على الالمان الاستسلام
الا ان قائدهم الفيلد مارشال باولس رفض . وفي ١٠
كانون الثاني ١٩٤٣ شرعت الجيوش السوفياتية بتبديد
القوات المحاصرة وانتهت العملية في ٣ شباط ١٩٤٣ .

فقد التازيون زهاء ١٥٠ الف قتيل وجريح و ١٠٠
الف اسير بينهم ٢٥٠٠ ضابط و ٢٤ جنرالا . وعلى راسهم
الفيلد مارشال باولس .

المسرح

قوت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .
في جامعة الدول العربية ، عقد مؤتمر عن « المسرح في
الوطن العربي » في دمشق خلال شهر ايار القادم .
ويتضمن مشروع جدول الاعمال للمؤتمر هذه
الموضوعات :

١ - الموقف الراهن للمسرح في الوطن العربي مع
تقرير عن كل بلد عربي يوضح الجوانب الاتية : نشأة
النشاط المسرحي وتاريخه - توافر النشاط المسرحي
واتصاله وانتشاره . توافر الامكانيات الفنية المختلفة
وسائل التدريب والاعداد - اللقاءات والمهرجانات المسرحية
المحلية - مشكلات المسرح ومقوماته - التبادل العربي
والدولي في مجال المسرح .

٢ - التاصيل في المسرح العربي وفيه : الاشكال
التراثية في المسرح العربي - التجارب الحديثة في تاصيل
المسرح العربي - شخصية المسرح العربي والمؤثرات
العالمية .

٣ - علاقة المسرح بالدولة والمجتمع وفيه : الرعاية
والتشجيع . التدريس والاعداد الفني والتدريب - دور
العرض وتجديدها . التوسع في مفهوم الرقابة - نشر
الوعي لاهمية المسرح الثقافي في المجتمع العربي .

٤ - علاقة المسرح بالاعمال الثقافية ووسائل
الاتصال الجماهيرية وفيه : التربية والتعليم - الاذاعتان
المسموعة والمرئية - الثقافة الجماهيرية - الصحافة .

٥ - المسرح في الوطن العربي ، وفيه : تبادل الخبرات
والاعمال المسرحية في الوطن العربي . مشكلات التبادل
العربي ومقوماته - دعم التبادل العربي وتنسيقه .

٦ - المسرح العربي علميا وفيه : مكانة المسرح العربي

وغير رسمية ، من وزارة الخارجية الإيطالية في شخص
الوزير السابق الصديق السيد الديمودرو الى بلدية روما
الى المشرنين على المتاحف . مروراً بمركز العلاقات الثقافية
الإيطالية العربية . فضلا عن معارفي في اوساط الادب
والصحافة وكنت التزم في هذه المراجعات قدر الامكان ،
صفة انكاتب لاصفة السفير ، تجنباً لتوريط حكومتي في
حالة الاخفاق في مايتبني الا تتورط فيه من حرج .

وكان اخيراً ان حالفتي التوفيق فجاءني في تاريخ
٣٠-١-٧٢ من مركز العلاقات الثقافية الإيطالية العربية
للمذكور ان بلدية روما وافقت على الفكرة على ان يتم تحقيقها
بموجب الاصول المرحية وان الاهتمام منصرف الى اختيار
المكان الذي ينصب فيه التمثال . ووقع الاختيار على
اقامة التمثال في الحديقة المواجهة لشارع او بالحري
لجادة Libano في المنطقة الجديدة من
العاصمة .

ثم اشار الاستاذ عواد ان تحقيق الفكرة سيتم بالتعاون
بين الجانبين . اي ان الجانب الإيطالي المتل ببلدية روما
يقدم الأرض . الجانب اللبناني يقدم التمثال بما فيه تكاليف
صنعه وصبه .

وقد طالب السفير ان تشترك في هذه التكاليف من
الجانب اللبناني - وكذلك الاشراف على العمل من اوله
الى آخره - كل من وزارة التربية الوطنية ولجنة جبران
في بشري .

معركة ستالينغراد

اقامت جمعية الصداقة السوفياتية - اللبنانية
معرضاً لفيلم عسكري وثائقي عن معركة ستالينغراد . في
ذكرها الثلاثين ، بدأت الامسية بكلمة القاها النائب الدكتور
هاشم الحسيني عن قيمة المعركة السياسية وعما كلفت
الجيش الاحمر والشعب السوفياتي من تضحيات وعن
قيمتها كمعركة مصيرية فاصلة في الحرب العالمية الثانية
وفي تاريخ البشرية .

ثم تكلم المحق العسكري السوفياتي باللغة الروسية
كلمة مفصلة دامت ربع ساعة . وللا ترجمتها العربية
لبناني يعرف الروسية .

وعن معركة ستالينغراد فقد استمرت ستة اشهر
ونصف وشغلت فترة من الزمن من ١٧ تموز ١٩٤٢ الى
٢ شباط ١٩٤٣ . ويمكن تقسيمها الى مرحلتين ، مرحلة
دفاعية ومرحلة هجومية . بدأت مرحلة الدفاع عن
ستالينغراد في ١٧ تموز واستمرت حتى ١٨ تشرين الثاني
١٩٤٢ ، اي ١٢٥ يوما . وفيها اقتربت القوات المسلحة
بما فيها فرقة المدفعية السادسة و فرقة الدبابات الرابعة
من المدينة ، لكنها عجزت عن احتلال ستالينغراد . ففي
معارك الدفاع العنيدة انهكت الجيوش السوفياتية العدو
وكبدته خسائر كبيرة في الارواح والعتاد : ٧٠٠ الف قتيل
وجريح واكثر من ١٠٠٠ دبابة والفي مدفع و ١٤٠٠ طائرة

تتحول الى مسرح من اول آذار فتقدم مسرحية روبر
عطالله في «ملكة المجانين» من تأليفه .
اما المسرحي الكوميدي شوشو فهاهو يقدم مسرحية
(وصلت للتسعة وتسعين) في المسرح الوطني كما ان
مسرحية ريمون جباله « تحت رعاية زكور » يستمر
عرضها في مسرح بطبك وهي من اخراجه وتأليفه . تمثيل
شكيب خوري . مبير معاصري ، مادونا غازي ، وغيرهم .
ومسرحية « الامير الاحمر » التي اعدّها واخرجها يعقوب
شدرأوي انطلاقا من قصة مارون عبود تعرض ايضا على
مسرح أودلي وهي من تمثيل انطوان كرجاج . سليمان
الباشا وابلي صيفر وليلي كرم وغيرهم . كل هذه الاعمال
تدعو الى التفاؤل وتبشر بنهضة مسرحية عظيمة .

معارض

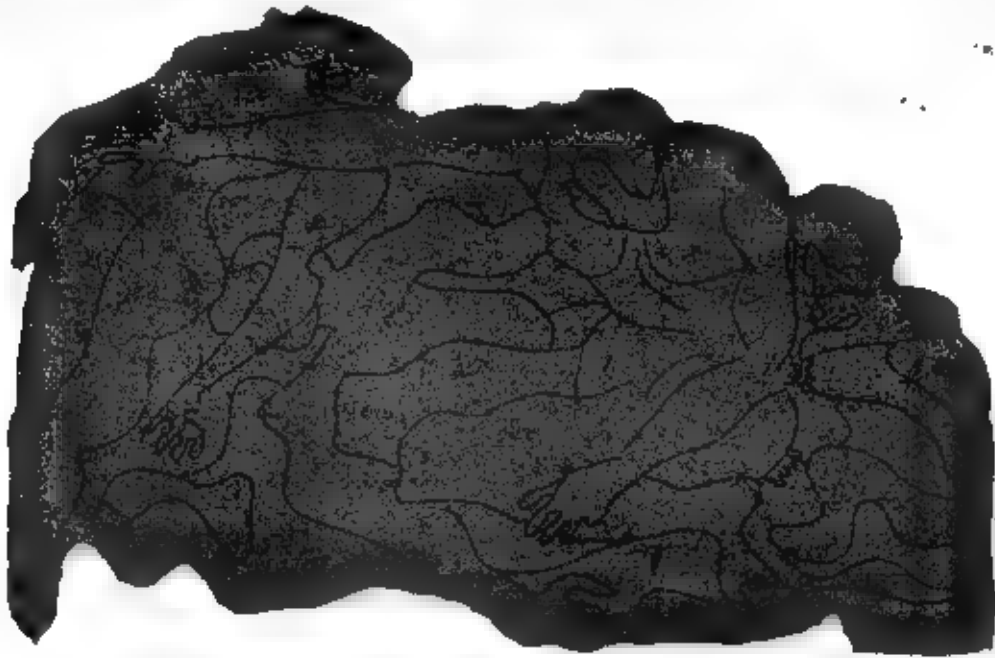
من المعارض الفنية المهمة القائمة حاليا في صالات
بيروت معرض السيدة اوديل فيتالي في صالة « مانوك »
حيث تعرض اعمالها التي تستعمل فيها ارضية من نوع
زجاجي مصنع يسمونه « البلكسيفلاس » وهذا النوع
من الرسم يعطي شكلا جميلا للوحة ، لا سيما عندما
تكون على جدار احد الصالونات ، حيث تنعكس عليها
الاشياء الكهربائية ، وهي لوحات زخرفية مرتبطة بالتراث
الشرقي ، لكنها زخرفة متطورة . اي انها تحاول ان
تضمن هذه الزخرفة معاني معاصرة ، وعن فنّها تقول
اوديل فيتالي (وهي سيدة سورية من اللاذقية) : انا
انتعي الى الشرق . احب الشرق وزدت محبة له بعد ان
رايت الغرب وعرفت الغرب . هناك اشياء كثيرة تشعرك

العالية - معوقات انتشار المسرح العربي حاليا - دعم
الوكالة العالمية للمسرح العربي - وسيشارك في اعداد
الدراسات هذه كتاب من جميع اقطار الوطن العربي .

نشاط كبير

خلال الشهر الماضي نشط المسرحيون اللبنانيون
في تقديم مسرحيات مختلفة المواضيع والاتجاهات بعضها
قد يستمر حتى موعد نشر هذه الرسالة فعلى مسرح
البيكاديللي مسرحية « المحطة » لفيروز ، تأليف الاخوين
رحباني . « المارتينيز » مغناة « الفنون جنون » تأليف
فارس يواكيم اخراج برج فازليان ، غناء « صباح » .
وفي مسرح الغنيسيا « اخوت شانه ونابليون » اخراج
برج فازليان ، تمثيل نبيه ابو الحسن ، والنص من انطوان
فندور . في مسرح بطبك « بيت الحدود » اعداد واخراج
عبدالمك عيسوي ، تمثيل موسى مرعب . وجورج
قاصون ، وغيرهما . وفي مسرح « الاودلي » مسرحية
« الستارة » تأليف وتمثيل رضا كبريت وميشال نبعة
واخراج ميشال نبعة . وفي دار الفن والادب مسرحية
« البكرة » تأليف تيريز عراة واخراج وتمثيل فؤاد نعيم
ونضال اشقر وجوزيف صمود . وفي المسرح الاختباري
مسرحية في الفرنسية تأليف ادوار دومانيه . اخراج
انطوان ملتقى ، تمثيل آلان بليسون ونودور الراسني

وهناك مسرحيات تعد منها مسرحية « طانيوس
شاهين » لمسرح يعدة في منطقة الرملة البيضاء لجلال خوري
وسيفتحه بواسطة آذار . وصالة النورماندي قد



من معروضات عارف الريس

تحت مراقبة السلطات . حيث استمد عارف الرئيس موضوعاته ولوحاته ، وقد استطاع هذا الفنان الكبير ان ينقل بالريشة والون الماساة التي تحياها نساء ذلك الشارع وبالتالي وجده الشبان الذين يذهبون الى هناك لأول مرة وعارف الرئيس بطرحه مثل هذا الموضوع الجريء ، انما يدل على ان الحياة اليومية هي في الواقع مجال الفنان الاصيل والحقيقي ، وان في جزئيات حياتنا اليومية ما يغني الفنان على ان يقلد الغربيين في التجريد وما اشبه . معرض رابع في صالة غندوم بريستول حيث يعرض الفنان جوزيف حداد بعض اعماله التي تستمد من الاسلوبين الكلاسيكي والانطباعي موضوعاتها . . لكن بين هذا الفنان والفنانين الذين سبق وتحدثنا عنهم يونا شاسعا فهو لم يمتلك بعد ابعاد فنه . لكن يبدو انه يملك خامة جيدة تنبئ ان المستقبل سيفتح له ذراعيه .

موسيقى

نال العازف العراقي المعروف منير بشير احدي الجوائز السنوية من اكااديمية شارل كرو على اسطوانته « عود عربي كلاسيكي » الصادرة عن « المؤسسة الفرنسية للاذاعة والتلفزيون » - الاو . ار . ت . اف - وهذه الجائزة تدعى « موسيقى الشعوب » وهي تكمل عملا يعتبر شاهدا على الميزات الموسيقية في بلد معين . والعنوان الكامل للاسطوانة هو : « العراق : عود كلاسيكي عربي » لمنير بشير ، صدرت عن اسطوانات « اوكورا » تحت الرقم (او . ت . ا . ٦٣) ستريو ، وعلى الغلاف لوحة جدارية اسلامية من القرن السابع عشر من اصفهان (بلاد فارس) تمثل مشهدا لوليمة في قصر الشاه عباس الثاني مع عازف على العود والى جانبه راقصة . وعلى الصفحات الداخلية للغلاف نص فرنسي (مع ترجمة بالانكليزية) من سيمون جارجي (استاذ الموسيقى الشرقية في جامعة جنيف) يفسر المعطيات التاريخية والفنية التي تحدد نشأة الموسيقى آلة العود وتعريبه ومكانته في الحضارة الاسلامية ، ثم طبيعة المقامات المتنوعة التي تعزف عليه عادة ومحاولة منير بشير احياها مجددا وتجديد نقاوتها العربية عبر تطهيرها من شتى العناصر الدخيلة عليها .

انها مزيفة . انا لا احب التزييف . لا احب المجاملة في غير محلها . الشرق عفوي وصادق . لا سيما عندما تلتقي باناس يحبون شرقهم ويعيدون كل البعد عن التقليد الاعمي للغرب . ستجدهم اكثر صدقا مع انفسهم من الغربيين .

وعن معرضها تحدث الناقد نزيه خاطر قائلا : « الاناقة زخرفية وذوق صالوني اكيد وراء مجموعة الاعمال الثلاثة والثلاثين المعلقة الآن على جدران غاليري مانوك . صانعتها السيدة اوديل فيتالي التي تبدي ملكة ماهرة في استعمال ورق الذهب على الزجاج ، والاستعانة بالالوان في كتابة اشكال الموضوع . وتبدع في الصور المنقولة عن رسوم الفن الشعبي القديم او التمنمات او زخرفة الجدرانيات . كما بعض الحسنيات تظهر عند تعاطيها المواضيع الجديدة .

وما لفت النظر في معرض السيدة اوديل فيتالي ميلها الصريح الى الزخرفة ، حتى ليبدو نوع من الاستراحة الروئية . انك ترى . وتمر ، وتنسى . كأنك في نزهة مريحة بلا اثار ولا قلق . هي ابتسامات سيدة ، فرحة ، منقمة ، طرية ، مذهبة ، وملونة لوجوه (غالبا) مناظر واحصنة تكتفي بجذب عين المتفرج . »

معرض آخر هنا ، هو معرض الفنان وجيه نطلة الذي يستمد لوحاته عبر الفن العربي والاسلامي . ومعرضه يذهب في اتجاهين الاول يعتمد على فنية الخط العربي والتأليف ، حيث يمزج الخط بالحركة والشكل فنجد آيات قرآنية متداخلة على شكل لوحة واضح اشد الوضوح ، بينما الاتجاه الثاني يذهب الى التراث الشعبي العربي والفينيقي والفرعوني . ويقدم لنا فيها حركات وطقوسا تشير الى مراحل تلك الحضارات كل ذلك يدل على ان الفنان وجيه نطلة يعرف كيف يقدم مواضيعه وكيف يتناولها بالريشة واللون ، انه فنان متمكن من فنه وواق من نفسه ثقة جيدة .

اما المعرض الثالث فكان للفنان عارف الرئيس الذي يعلق لوحاته الآن في صالة « كونتاكت » التي يشرف عليها الفنان العراقي وضاح فارس . يحمل المعرض اسم « شارع المثني » وهو المكان الذي تتجمع فيه الموسسات

ملاحظات وانطباعات عن فن

سعاد العطار

عمیل الجبري

« هذه المحاولات أكثر من مجرد تمثيل
للوجه الانساني او تجسيد لسماته الجمالية.
ذلك لانه يظل بالامكان دائما ان يظل علينا ذلك
الوجه ، من خلال أبسط الخطوط ، مرآة
يختلج على ابعادها ذلك الخصم من الانفعالات
الداخلية » .

بالطرفة غير المنطقية واللامبررة التي تسوء الى تسلسل
المراحل وتشوه من تناسق البناء الفني وجماليته .
وعبر المراحل المتتابعة لأعمال الفنانة نجد انها كانت
في اوائل الستينيات تتخذ من المرأة محورا لأعمالها .
وهناك - دائما - نوع من التوتر الداخلي والعائاة
الدفينة بالرغم من السكون الظاهر الذي يوحى به الشكل
العام . كل ذلك مزوق بخلفيات مزخرفة معتمدة على
الخطوط والاشكال الهندسية والنباتية المستوحاة من
النقوش الاسلامية .

بعد ذلك ، وفي مرحلة تالية ، نجد اهتمامها برسوم
الأطفال ومحاولتها اظهار احلامهم وتجسيد عوالمهم مستمدة
ذلك من رموز تحيط بهم مؤكدة على استعمال اشكال الطيور
والاغصان والاوراق بنوع من التوحد مع العالم الخارجي
عبر فعل الخط واللون . وهكذا تابعت مراحلها معتمدة
وحدة الموضوع مؤكدة على الشكل الانساني كقيمة تعبيرية
تقول مايريد الفنان قوله ... وطفة بليغة .

وحتى معرضها السابع الذي سبقته معارضها في
بغداد وبيروت وفي اماكن عديدة في العواصم العربية
والاوربية الاخرى نجدها تلتزم الطريق الذي اختطته
ولا تسمح لنفسها بالقفزات ولا بالنهويم في عوالم التجريد .
عوالم التجريد .

يقول الناقد الفني المعروف الاستاذ جبرا ابراهيم

- مقدمة دليل العرض السابع -

الفنان الحق - عندي - هو الذي يستطيع ، ايا
كان اللون الفني الذي يمارسه ، ان يترك آثار خطاه واضحة
على الطريق :

وهو اذ يلتزم دربه ويضيف في كل محاولة جديدة
جديدا في رحلة الالف ميل فانه لا بد واصل غايته محقق
لنفسه ما يريد ولجمهوره ما ينتظره منه .

ومتابعة دقيقة لمراحل تطور اعمال الفنانة سعاد
العطار المبتدئة في معرضها الاول الذي اقيم على قاعة
الهلال الاحمر عام ١٩٦٢ والمنتوية بمعرضها الاخير السابع
المقام على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في شباط
عام ١٩٧٣ تعطي المتابع الدليل على ان الفنانة من هذا
الصنف من المنتجين في مضامير الفن ، الذين تحذوهم غاية
معينة ويقصدون هدفا مرسوما يسمون اليه .

وسعاد ترى « ان العمل الفني عبارة عن عملية بحث
وتوغل واكتشاف على المستويين البصري والنفسي معا .
فمضى ما توفرت لدى الفنان الفكرة ، والرؤيا الواضحة ،
والهدف تمكن من ان يقترب من غايته وان يحقق هدفه » .
ولقد مرت الفنانة - عبر نشاطاتها التشكيلية -
بمراحل عدة ، مميزة ، وكانت كل مرحلة الاساس
للمرحلة التي تليها والمتعلق الذي تنطلق منه نحو
الخطوة القادمة فهي تجهد على ان لا تنسى مسيراتها

العالمى على اعتبار أن الفنان يفتني بنوعين أساسيين من التجربة تجربته الذاتية وتجارب الآخرين .

في رسومي للغاية - مثلا - هناك نوع من التصحيح المسبق * مضافا اليه الرؤيا التشكيلية التي تتجاوز عندي حدود العالم الخارجي التي تخلق ضمنها اللوحة قبل ان يحتويها القماش . يضاف اليها الحلم التشكيلي في محاولة لخلق التنازم بين الحلم الواضح والممارسة الفعلية لتصل الى مرحلة اجتياز مسافات المعاناة وخلق الذروة في العمل الفني * - - وحقا أجدها سلطت الاضواء بقوة على دروب سيرتها الفنية .

وفي معرضها السابع ، عندما كررت الوجوه ، ودققت فيها ، وقدمتها في دراسة مكتملة فصولها اللوحات التي ترابطت فيما بينها معنى ومبنى ، اقول عند عرض هذا المعرض السابع كثرت التساؤلات وتعددت وجوه الراى وتنوعت مشارب القول فيه . ولم ننسب تلك التساؤلات والآراء على شكل اللوحات وتكنيك رسمها واختيار ألوانها إنما كان اهتمامها الاساسي في الجانب الآخر من العمل الفني ... اعنى المضمون . ما المقصود من رسم تلك الوجوه ؟ وماذا تدل ؟ وما الغاية ... ؟ وما الهدف ... ؟

ولقد قيل في ذلك الكثير . بل لقد بلغ القول حد اتهام الفنانة بالنرجسية * وتجاهلت الآراء منطلقات العمل الفني عند سعاد العطار وغفلت طبيعة الارض التي وقفت عليها منذ بداية عملها الفني وحتى اليوم .

وهنا أجدني في حاجة الى أن استعير كلمة كتبها الناقد الفني سعدون فاضل عام ١٩٦٤ مضمونها « أن الكمال الفني الذي ينشده عدد كبير من الفنانين العراقيين مازال بعيدا وما زال يحملهم عبء قطع مسافات شاسعة اخرى . وعندما نريد تحديد مواقع هؤلاء الفنانين فإن مما لاشك فيه أن سعاد العطار قد قطعت مراحل واضحة وانها اقرب من كثير غيرها الى الهدف الذي تنشده » .

ومما لاشك فيه - أيضا - انها اليوم ونحن في عام ١٩٧٢ مازالت سائرة في الطريق بخطى ثابتة يحددها الهدف المشرق الذي تنشده .

ذلك انه اذا كان العمل الفني يمثل صلة الفنان بالعالم فهي في لوحاتها تعبر بصدق بليغ عن واقع المرأة العراقية النفسى ... فورا الوجه الجميل والابتسامة العذبة يحتدم الصراع بين التقاليد الصارمة التي تشدها الى جانب من الحياة ممين وبين نزوعها الروحي الى جانب آخر يتحقق فيه الانسجام بين الواقع النفسى والواقع



جبرا : * في فن سعاد العطار نجد تلك المحاولة التي يتصف بها عمل كل فنان يستحق التسمية : ان يقول ويعيد القول ، ويعيده مرة بعد مرة ، لانه لا يتسع ولا يكتفى به .

نتاج الفنان هو مقارنته المتواصلة لما يتفجر من أعماق ذاته . انه جدليته المستمرة مع عطائه . كل قصيدة لاحقة لاي شاعر هي اعادة وتصفية وتوسيع لما اراد ان يقوله في القصائد السابقة . كل صورة جديدة لفنان ، هي اعادة وتصفية ، وتوسيع . فالرؤيا لا تحيط بها الا المحاولة المتكررة ، مما يجعل اعمال الفنان جميعها في النهاية عملا متصلا واحدا » .

وهي تقوم فيها فتقول : « لم تخل محاولاتي من الدمج بين الوعي التراثي والوعي المكاني المعاصر وذلك بتخيري الرموز الاسلامية معتمدة على جذور عربية بعيدة . لم ، لم يخل اسلوبى من وجود بعض التأثير للفن

وتحلم بالخلاص... فالحلم ، دائما وابدا ، هو اللجأ والملاذ .

ووجه المرأة يبقى عند الفنانة سعاد العطار امرأة تتفاعل على سطحها شتى الانفصالات النفسية وأنواع شحنات التوتر الداخلي .

ولا يفونك المظهر الخارجي الجميل . فالوجه ، بعد رسمه مرات ومرات وتكبيره ودراسة معطيات خطوطه وعلامحه ومتعرجاته وثنياته يظهر لك بشكل جلي الناقض الكبير والعميق الذي تعيشه الوجوه المترفة - ظاهرا - وتعانيه في الخفاء حزنا صامتا يكدر صفاء الحياة وبهجتها . وهي اذ اتخذت من الوجه مرآتها المصبرة فذلك لانه

الصفحة المثلى التي تقرا بجلاء . ولامر ما تؤكد سعاد العطار على ازدواجية واقع المرأة العراقية . وهي اذ تتناولها في الاغلب الاعم متعلقة او مثقفة لانفعل ان تتناولها كذلك من سواد النسوة . كما انها تعم التجربة طبقيًا - ان صح التعبير فتجعلها تعاني تلك المشاعر المزدوجة البهيجة - ظاهرا - والمائلة الحزينة ، في مشاعرها الداخلية عند ربة القصر وسائكة الكوخ ... في المدينة او في الريف فال موضوع لديها هو المرأة والمرأة العاكسة لمشاعرها هو وجهها ... الراوية الفصيح لدى سعاد العطار .

وهي - في كل محاولاتها - تؤخر مشكلة نظرية معينة ومن ثم تضع لها حولا مبدئية تطبقها في اعمالها الفنية ومن ههنا تأتي اهمية المحاولة في اعمالها وجدواها . انها لاتخطط خبط عشواء ولا تهيم باساليب التجريد التي سادت العالم ووجد فيها البعض السبيل السهل لولوج دنيا الرسم انما هي تعمل بجدية ومثابرة للوصول الى هدفها التعبيري عبر غنائية حالة بالخط واللون وشاعرية شغافة اخضعتها لخدمة رؤياها الى العالم فتعازج في نتائجها ذلك كله وحقق لونا مميزا من اللوحات ، هادفة وحالة ... فرحة ومثالة ... يعطيك مظهرها المترف شيئا هو غير ماتعطيه الخطوط ... والثنيات ... وما بين السطور . ولعل تلك هي سمة فن سعاد العطار ، وذلك هو عنوان رسمها المميز .



الخارجي وواضح انها انما ترسم معبرة عن مشاعر المرأة المثقفة - او المتعلمة على الاقل - التي تعيش هذه المعاناة وتحياها .

والفنانة - وهي من هذا الرعيل - اقرب من غيرها الى ان تمكس شيئا من هذا الحس المأساوي بالحياة على اعمالها ومن هنا جاءت ظاهرة الحزن الذي تنحني تحت وطائفة المرأة في لوحات سعاد العطار .

وموضوع المرأة ليس من الموضوعات الطارئة على اعمال الفنانة العطار . فلقد بقي هذا الموضوع هو المادة الاساس في رسوماتها منذ اول معرض لها وحتى اليوم . ولقد رسمتها في مواضع واشكال شتى وهي في كل تناول لها تظهرها ساكنة هادئة ... او باسمة جميلة .. او حاملة متاملة ، ولكنها في كل تلك المواقف والاحوال تخفي تحت قسماها شعور الالم وغصة المرارة نتيجة ذلك الصراع بين الواقع والتطلع .

وفي معارضها الاخرى التي اعقبت معرضها الاول ظلت قضية المرأة هي شغل الفنانة الشاغل . رسمتها مرة مومياء داخل تابوت اصطنعته لنفسها اوضعه لها . وما التابوت الا معطيات الواقع المر الذي تعيشه المرأة .

والقبرة في لوحاتها هي السجن المفروض على المرأة التي ترمز اليها بالمستطيل الذي يملأ فراغا في اللوحة وانى لها ان تخرج من هذا القيد الذي يشغل عليها بشكل يحرمها من ممارسة حريتها الحقيقية الامر الذي يجعلها تلجأ الى الاحلام لتعيش معها الحياة التي تهفو اليها وهكذا نجد ان خيالها يتسع ويمتد فيستحيل الى جنيحة وارفة الظلال عبقة العطر ترفق في افيائها وتغرد على اغصانها البلابل . انها تمتلك واقعا بامتلاكها لاحلامها وحسب ... وهكذا - تقول سعاد - « تتطلع المرأة الى الحرية من ثقب الباب » .

وعالم المرأة هذا يمثل لديها مرحلة تطلع المرأة العراقية ، بل العربية ، بشكل شامل عندما حاولت كسر الطوق وتحطيم اخشاب « التابوت » ولكنها - مع ذلك - بقيت خائفة وجلة تتخفى خلف الاشجار تحتعي باغصانها وتنسلي بحفيف اوراقها وزقزقة العصافير على فروصها

x ولدت في بغداد . وحصلت على دبلوم الرسم في كلية ولايسة كالفورنيا عام ١٩٦٠ - وعلى دكتورسي في الرسم من كلية البنات ببغداد عام ١٩٦٤ .

x اقامت معارض شخصية لامعاليها في عام ١٩٦٢ على قاعة الهلال الاحمر ببغداد عام ١٩٦٥ في كاري الواسطي ببغداد وعام ١٩٦٧ في قاعة اصدقاء الشرق الاوسط وعام ١٩٦٨ في كاري واحد في بيروت و ١٩٧٠ في نادي الطوبة ببغداد وعام ١٩٧٢ في بيروت وعام ١٩٧٣ في بغداد على قاعة المنصف الوطني للفن الحديث .

x كما شاركت في معارض : كالفورنيا المتنقل عام ١٩٥٨ ومعرض كالفورنيا عام ١٩٥٩ ومعارض جمعية الفنانين العراقيين من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٢ ومعرض الفن العراقي في بيروت عام ١٩٦٥ ومعرض الفن العراقي المنجول في الدول الشرقية واوروبا عام ١٩٦٥ ومعرض الفن العربي في عواصم الدول العربية ولندن عام ١٩٦٧ ومعرض اوروبا الشرقية وموسكو عام ١٩٧٠ .

معرض 5 بين العبث والحدث

عبد الله الخطيب

والممارسة الدائمة ، وصفاء الذات والتكثيف الجيد ، هذه الصفات « الاكتساب والإفراغ » التي يفتقدها رافضع الناصري والتي يفتقر إليها في تخطيط أفكاره فنيا ، لذلك سقط في التلقائية الذاتية ، واستسلم لها بالرغم من محاولة تضيق حدودها باستعمال أشياء منطقية لكي يعطي أعماله شيئا من الجدية والتبريرات الإنسانية والعمق . إلا أن فشله في الأداء ، وعدم وصول تجربته إلى حد التناول حالا دون التأكيد على التناسق بين التلقائية والمنطقية ، وبذلك انتهت صورته إلى فراغ كبير ، وهذه نتيجة كل فنان يفقد قابلية « الإذابة » ومقدرة صهر عناصر العمل الفني صهرا « شعوريا » منطقيا إذ لا يمكن أن يتحقق الإبداع الفني إلا بعد أن يبرز العنصر الواعي المستوعب الهامه من مضمون « موضوعي » . وكلما كانت رؤية الفنان للأشياء والناس موضوعية ، والمفاعلة معها صادقة وعميقة ، كانت قابليته على إذابة عناصر التجربة كبيرة ومقدرته على إعادة تركيبها فنيا فذة ورائعة ، وهذه هي « الرؤية » التي لا تتأني لكل مصور أو فنان ، إلا بعد جهد صادق وحس عميق للإنسان . . . لذا وجب على الفنان أن يجد في تصفية جوهه الفكري من الضبابية والاضطراب ، وأن يكون صريحا في علاقاته مع الأشياء والناس ونفسه بالدرجة الأولى ، وأن يكون في وحدة متماسكة ليكون عالمه الخاص صدى لعالم الإنسان الواسع ، بأفراحه وأحزانه وسموه وقذارته ، لأن « القلق » الفكري وعدم وضوح الرؤية لقضية الإنسان والنظر إليها بسوداوية كل ذلك يدفع الفنان إلى العزلة ، كما هو واضح كل الوضوح في أعمال مكى حسين في أجساد رجاله المشنوقة من رؤوسهم المسحوقة ، وفي تعبيراتهم المسرحية « الهستيرية » القبيحة ، أجساد محروقة معزولة مهجورة فارغة من لفة الحياة والعاطفة الإنسانية ، ضالعة بلا أمل ولا مستقبل ، وأجمة في عزلة تامة ، تمتص رويدا رويدا اسمى صفات الفنان المشرقة الحلوة ، حتى ترميه خطاما مترهلا متسلما فاقصد الاحساس .

أن إخضاع التكوين المادي لقول فكرة ما ، أو حركة

لا تتم ماهية الفن في تطوير الحياة إذا وجهت تجارب الفنان نحو الحدود الذاتية أو الحصر الطبقي أفقيا كان أم عموديا ، بدعوة أن الفن أرفع من الناس أو بدعوة التجريد والتصف .

أن تجارب الفنان وثقافته ليست فوق مستوى الناس والحياة ، ولجب بيط وأساسيا ، هو استحالة الإفلات من الزمن ، والزمن هو الرابط بين الفنان و « البسطاء » - عجالات الحضارة - من الناس ، والكل في « مفاعل » زمني واحد شديد التماسك « اجتماعي ونفسي ولغوي » والفرق هو بالدرجة لا بالنوع . لهذا نجد لتجارب الفنان الاصيل صدى في نفوس الناس وحوارا خفيا ، وتناغدا روحيا عميقا ، يستقر أخيرا في تناسق وتآلف رائعين بين الناس والفنان . وتلك هسي العناصر الأساسية التي افتقدتها صور معترض « 5 » ولم تنقل القائلين به العناوين الرومانتيكية الحاملة ولا التراكيب « التعبيرية » . كانت الرموز في صور العزاوي مفتعلة والكتابة زائدة والزخرفة توحى بأغلفة الكتسب « التشرحية » في علم الطب ، وقد فشل العزاوي أيضا في نقل تجربة الشاعر وضاح البيمس البائس الذي دفن حيا مع حبه وقنه من أطاها الذاتي ومنزها العسائم « إلى المعاصرة » ، وبسبب ذلك الفشل هو عدم توجيهه تجاربه « الفكرية » والإنسانية نحو الخارج أي فشل في تحويلها إلى « موضوع » بدلا من الاهتمام بدفعها إلى الداخل وتحويلها إلى مجرد إحساس ذاتي قصد منه القموض والضيائية ، التي يعتقد بعض الفنانين والادباء أنها من صميم الفن « الرفيع » والادب العميق ، ونحن لا نريد إسقاط الدفع والاحتواء الداخليين نهائيا ولا تحيد القموض والضيائية التي يعتقد بعض الفنانين والادباء الداخلي والدفع الذاتي من الأمور المهمة فعلا في الأداء الفني ، وكأنه « الدفع الداخلي » الخيط الذي يربط الشكل بذات الفنان « المفاعل الكبير » الذي تقوم فيسه التجارب ، ومنه يستقبل التوجيه الخارجي حيويته أيضا ، ولا يتحرر ذلك إلا عن طريق « القصد » والمران

ما أو قيمة تاريخية معينة - كما حاول طارق ابراهيم ذلك في أعماله « أغردت مثالا خاصا للبراميك وصنع الزهريرات » يأتي بعد تقييد أبعاد تلك الفكرة أو الحركة بالمادة بعد تكييفها لها ، أي اجبار المادة على التخصيص الحي لفكرة الفنان ، وهذا ما فقدته أعمال مكي حسين ، أما في مجال الحركة فلا يمكن نقلها الى فكرة مجسدة ذات طاقة فعالة ومحركة الى احساسات المشاهد الا بتركيز التفاعل بينها « الحركة » وبين الفضاء المادي الخارجي ، أو الروحي الداخلي للفكرة المجسدة في المادة ، وأي قيد يحيط بتلك الفكرة المجسدة أو الحركة المتخصصة « اللحظة » في المادة ، بل امتدادها ، ويضيق مدى تفاعلها مع المشاهد ، فتكون غابتها « اعلانية » لانها حصرت في بؤرة تثير الانتباه السطحي بدلا من امتدادها الفكري أو الروحي الذي يحتاج الى اثار عامة لكوامن الانسان ، وربما يكون الأمر أهون في مجال الحركة ، لو كان الاطار يحمل بعض مميزات الفضاء الطبيعي في كرويته أو مقطع منه لان الدائرة أو المجال الكروي يتفاعل طبيعيا مع اللانهاية بعكس المستطيل أو المربع أو المثلث - الذي اسقط فيه مكي حين بعض أعماله - .

أما التجربة التي يذكرها بعض الكتاب في بعض صور الخمسة فانها تجربة شكلية ، لان التجربة ليست مجموعة من الالوان والخطوط والاشكال والحروف المقلوقة ، يرصفها الفنان كما يشاء . انها حركات خارجية مستمدة من تفاعلات داخلية كما نلمسها ونحس بها في أعمال النحت الجيدة ، وانها ليست تشويها في نسب الاجسام أو قواعد المنظور واتما هي « كل وجداني وفكري » في تفاعل عضوي متبادل بين أجزائه الفكرية والاخرى العاطفية وله غاية انسانية و « حضارية » واضحة أي انها تتكون من امتدادات روحية عاطفية ونظر عقلي منطقي للأشياء ، والاسوف بسودها الاضطراب وينطرح الشعار الارستقراطي العتيق « الفن للفن » .

والعمل الفني « وحدة » حية تامة الخلق والتكوين وليست تلك « الوحدة » ضربا من « الهلوسة » أو التلقائية أو الخبرة اللونية فقط ، واستعمال بعض المواد الغريبة التي تكون قبيحة في كثير من الاحيان ، انما هي من الخلق والابداع ، وهذا يحتاج الى امور كثيرة بسندها « ظهير ثقافي » واسع ، لذا لجأ المؤرخون الى الاعمال الفنية الجيدة لتحديد بعض الاوجه الحضارية من ماديته ونفسية .

فاذا تركنا المغالطة « السائدة » في النقد الفني ، والتي هي « من الخصائص الواضحة للارستقراطية الفنية وجوهر التجريد الباطل » واعترفنا بان الفن وجد من أجل الامة بأكملها ، وان مجاله روح الشعب لا روح الفرد وان طريقه ليس بالأمر السهل الممهد وان الفنان

بحاجة الى اشياء تمكنه من النفاذ الى جوهر الكائنات لاستكشاف مكنوناتها وكوامنها ، سقطت أكثر أعمال الرسامين العراقيين ، وتغطية لهذا السقوط بفتش « النقد الميتافيزيقي والارستقراطي » دائما عن نظريات في علم النفس العام أو علم نفس الشواذ ويقتصر باستمرار « التبريرات » التي تطلقها « الارستقراطية » لأعمال رساميه « الفارغة » أو « الذاتية المحضة » لتبرير أو لفلسفة أعمال « فنية » لا علاقة لها بالفن والانسان والمجتمع . ومن اشق الامور ان يحاول الانسان ، رفع العمل الرديء الى مستوى العمل الجيد عن طريق التبريرات ، لا شيء ، الا لان العمل الرديء لا يتسع لاشياء العمل الجيد يقض النظر عن الامور التاريخية والحضارية والادبية الاخرى ويصبح هذا اذا عكس الموضوع ، لان العمل الجيد يحتوي على أكثر من عامل من عوامل الاسالة الفنية ، ويحتوي على أكثر الابعاد المادية « الشكل » والنفسية أو الفكرية « المضمون » وعلى الوضوح الذي يتكون من التجاور أو التفاعل بين عناصر العمل الفني أيجابا أو سلبا لذا كان من الصعوبة النفاذ الى العمل الجيد لاول مقابلة له ، لتماكه الشديد ولاحتوائه على اشياء تتكون « كظلال » لمكوناته العامة من الاجواء « اللامادية » التي تكونها الكتل أو السطوح اللونية على شكل احساس أو انفعال داخلي ، يفهم المشاهد وربما يتطور الى حس قوي يتحول الى « قمص » عند المشاهد المراهف الحس ، وإلى تناغم موسيقي أو لوني أو حركي ، أو صوتي يتولد من الحوار الخفي بين الالوان أو الخطوط والحروف عند الاسوياء من المشاهدين ، ولا يحدث هذا طبعاً الا اذا كان العمل الفني ذا حقيقة ما وتجمعه تجربة ناضجة ولا يتم هذا التحرر الحسي من الغموض لدى المشاهد الا اذا كان الشكل للعمل الفني قويا في تركيبه بحيث يمنع المضمون من السيطرة عليه سيطرة تامة ، أي تحقيق ، علاقة الذات بالموضوع في مستوى الوحدة المباشرة وبذلك يتم « العبور » الفكري من الذات « الفنان » الى الموضوع « الشكل » وهذا هو التوافق الوضي . والانتحول العمل الفني الى اضطراب وضباب لان المضمون وحده امتداد محض ، وارجو ان لا يفهم من كلامي هذا انني أريد تثبيت رأي « فوسيون » في الشكل من ان « الانماط » التشكيلية تشكل نظاما من الوجود له حركة الحياة وروحها وان هذا النظام يتصف بحركة الحياة وانفاسها ، لان هذا « نقض » للعقل الانساني ومبالغة طائشة ميتافيزيقية ونئي لوعي الفنان ، او تثبيت الواقعة الآلية أو العودة الى البناء الكلاسيكي في الفنون التشكيلية .

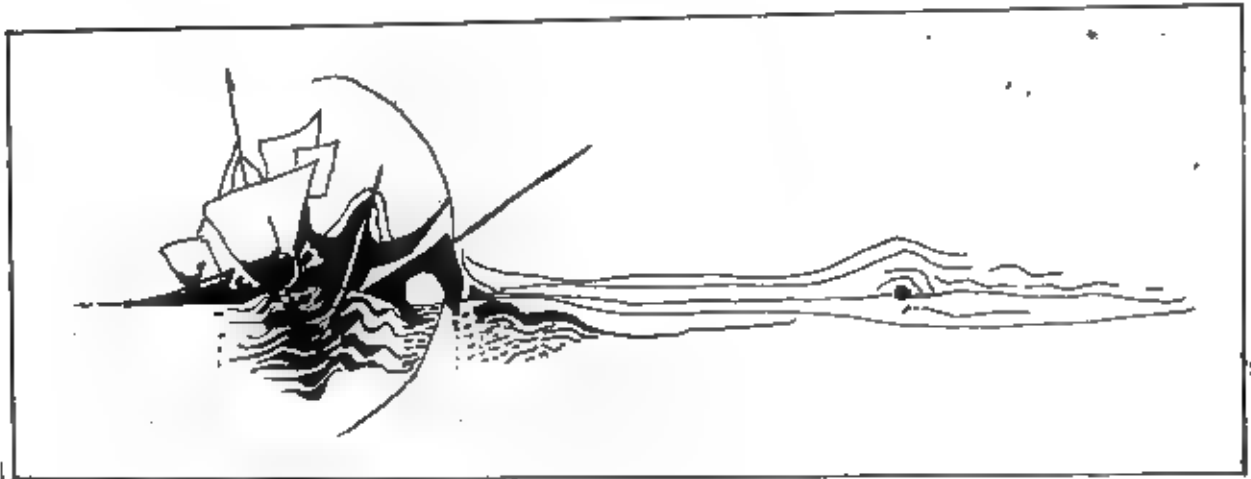
ثم ان المغالطة في النقد الفني ، تفقد الناقد حسه بالزمن ، وبالتالي يفقد قابليته على وصف الاشياء على صورتها الطبيعية ، وهذا هو البلاء الأزرق الذي سقط فيه أكثر « دلالي » التحف الفنية ، وكيف يتم ادخال

بقدر ما يكون حدثاً ، إلا ان هذا « الحدث » يجب ان يكون واقعياً حتى اذا تطلب الامر الصراع مع « الصفة » ، ومحتفظاً بدايات الفنان وامتدادها حتى لا تتحول الواقعية الى آلية رتيبة ، ولكي يتحقق وجود الانسان في العمل الفني أكثر فأكثر ، لذا تحضر كل فعالية فنية بين الحدث والفعل ، اضافة الى الصفة ، اي من تفاعل الوضع المحيط « صفة » مع الفنان « الاحاس » أو الذات بولد العمل الفني « الحدث » ويجدر هنا التمييز بين الحدث « الفني » وبين الحدث « الميتافيزيقي » حيث يتم الاخير بلا صفات مسبقة ، بينما يتم الحدث الاول عن طريق صراع الموضوعات ، أو عن طريق التوفيق بين المحسوس والمقول ، أي ان « المقول » هو الذي اختار « المحسوس » العيني الذي يكمن في الأشياء الخارجية ، وحوله بالتالي الى « شكل » معين ، محدد ومقيد لأن المقول « المضمون » لا قيمة حركية له الا بعد ان تجسد لكي يعبر عن نفسه فلا بد له من شكل يكمن فيه ويعطيه صفة « خارجية » أي ينقله من الداخل غير المرئي الى الخارج « تجسيد » وهذا هو المعنى المقصود من أن الفكرة العينية هي التي تولد شكلها الحقيقي ، وأخيراً أرجو أن يجد الفنان العراقي « نفسه » وأن يطرحها مع الأشياء الطروحة في « مفاعل » القرن العشرين قرن ولادة الأمة العربية .

شيء نفذ محتواه الزمني الى زمن جديد يختلف في ابعاده ومده عن الزمن الذي تحول الى ذكرى « مجردة » في مخيلة الانسان المعقدة ؟

ان الوعي العميق بالزمن والاهتمام بوضع الاثر حول الحوادث التاريخية لتحديد ولادتها على الارض وتعيين فلكها الاجتماعي دفع الانسان « الواعي » ان يقيد نفسه بحبل الواقع « الالتزام الانساني العام » لكي لا يكون السابق الزمني مقياساً لتحديد النضج في العمل الفني فقط ، بل يلاحظ ما يحمله ذلك العمل من التحرر والبناء أيضاً وعلى هذا تكون الاحساسات الذاتية مهمة الا انها تأتي بالدرجة الثانية بعد التأكيد على ذاتية المجتمع العامة ، وربما يتعدى ذلك الى ذاتية الانسان بصورة اعم والتأكيد على وجوب الاهتمام بتطوره وحريته لأن المجال الانساني « كوحدة » دخل حيزاً جديداً من الزمن ، يختلف في كثير من الصفات عن الزمن السابق ولا يشبهه في كثير من الامتدادات الخلقية والنفسية والاجتماعية ، وانه اوسع واعمق في غاياته وأكثر شمولية من الاول ، والفن الاصيل الذي تمكن من الولوج الى الحيز الجديد مسؤول ضمناً عن المساهمة الفعالة في تهيئة اذهان الناس لقبول الامور الجديدة .

وبالرغم من ان العمل الفني يجب الا يكون صفة



أبناء الفكر

صدر مؤخرًا في بغداد كتاب لعت عنوانه «الوحدة العربية ضمن سلسلة الفكر السياسية الدولية» - أحد أشهر المسلسلات في مضمار الأدب السياسي الوطني - يشر المؤلف يوردان بيبي في هذا الكتاب إلى شتى التكتلات الاجتماعية في البلدان العربية التي سعت وتسمى إلى فتح حركة الوحدة العربية الفاعلة التي تتناسب ومكانة هذه الحركة في العملية التاريخية . وتابع المؤلف مراحل التماسك من أجل الوحدة العربية ، وتطور مفاهيم تحقيقها وربطها بشكل وثيق مع تحقيق الثورة الوطنية الديمقراطية في العالم العربي . استهل بيبي مؤلفه باستعراض تاريخي لافتكار الوحدة العربية التي انبثقت خلال القرن الماضي وتابع تطورها بوصفها جزءًا من حركة النهضة العربية الوطنية . وظهر المؤلف كيف أن الكفاح ضد السيطرة الأجنبية يتم تلقائيًا في كل بلد على حدة وكيف أن ندوات الوحدة قد طرحت على أساس الدين في الفكر النهضة العربية، وكيف أن الأفكار المصلحية كانت لدى العرب شعور العزة القومية وتؤكد على حقهم في احتلال مكانة خاصة وسط الأمة الإسلامية . وقد تطرق المؤلف إلى الحركة العربية والإسلامية والأقليمية ، وإلى أهم المنظمات والتشخصيات التي تيارات الوحدة العربية . وأشار إلى التمسك والممارسات الإمبريالية الموجهة ضد الشعوب العربية المكافحة من أجل الحرية والاستقلال خلال الفترة التي سبقت عام ١٩١٧ ، كما عالج تأثير ثورة أكتوبر على النحو السريع للقوى ولدنيامية حركة التحرر الوطني في العالم العربي . ومنذ ذلك الوقت لم ترتفع فكرة توحيد القوى العربية إلى مرحلة نوعية جديدة وحسب ، بل وحصلت على دعم مادي لتحقيق هذه الوحدة في شخص أول دولة اشتراكية . وقامت الشخصيات البعيدة النظر وكذلك أنصار الوحدة العربية بمحاولات لربطها بمجمل الكفاح المناهض للإمبريالية .

واستطرد المؤلف قائلًا بأن الفكر الوحدة العربية والكفاح ضمن أجل تحقيقها قد طرا عليها تطور خلال الفترة المعصورة بين الحربين العالميتين ، وقد ارتبط هذا التطور ارتباطًا وثيقًا بالتطورات الاجتماعية السياسية التي طرأت في العالم العربي . ثم أشار إلى محاولات وإشكال التعاون التي بدلت خلال هذه الحقبة من أجل توحيد الحركات الوطنية في شتى البلدان العربية . كما كشف المؤلف في الوقت ذاته عن الجهود المتواصلة للدول الإمبريالية الرامية إلى زرع بذور الشقاق وسبب العرب .

أعلن اتحاد الأدباء في العراق من مؤسسه الثقافي السادس وقد تضمن منهجه ما يلي :

١٩٧٢/٢/٢١ - أمسية شعرية

عيسى حسن الياسري ، عبدالرزاق عبدالواحد ، محمد صالح بحر العلوم ، فوزي كريم ، مالك المظلي ، خليل الخوري ، عبدالقادر الزواوي .

١٩٧٢/٢/٢٨ - أدب أمام الجمهور (علي الحلبي)

يتحدث عن تجربته الشعرية وتجربة جيله .

١٩٧٢/٢/٧ - ندوة من النشاط الأدبي لعام ١٩٧٢

١٩٧٢/٢/١٢ - نقد كتاب (قراءة ثامنة) لعلميد سعيد ، عبدالجبار داود البصري ، محمد مبارك .

١٩٧٢/٢/٢٨ - أدب أمام الجمهور : (فؤاد التكريتي)

يتحدث عن تجربته القصصية وتجربة جيله .

١٩٧٢/٢/٢١ - محاضرة حول الشعر الجديد لماسل تامر

١٩٧٢/٢/١١ - أمسية نقدها « نفوة عشتار » في المحلة .

١٩٧٢/٢/١٨ - أدب أمام الجمهور

عادل كاظم يتحدث عن تجربته المسرحية وتجربة جيله

١٩٧٢/٢/٢٥ - محاضرة حول الأدب والثورة موسى المبيدي

١٩٧٢/٥/٢ - نقد مجموعة (زقاق الفئران) لنزار عباس كاظم سعد الدين ، شجاع المعاني

١٩٧٢/٥/٩ - أمسية شعرية

موفق محمد ، مصطفى جمال الدين ، عبدالجبار الدوي ، ناجي الطارب ، محمد حسين المظلي ، سام الورد ، فائق الزبيدي ، رزاق ابراهيم حسن ، ياسين طه حافظ

١٩٧٢/٥/١٦ - فنان أمام الجمهور :

كاظم حيدر يتحدث عن تجربته الفنية وتجربة جيله .

١٩٧٢/٥/٢٢ - محاضرة :

البطل النوري في الرواية العربية ، محسن الموسوي .

١٩٧٢/٥/٢٠ - نقد رواية (تلك الشمس كنت أحبا)

لميدالستار ناصر ميدالستار السمرائي ، خالد علي مصطفى

١٩٧٢/٦/٦ - محاضرة :

الاستاذ عبدالرحمن الخبيسي .

تم تحقيق كتاب «المصباح المضيء» في خلافة المستفيء لابي الفرج عبدالرحمن بن علي الجوزي المتوفي سنة ٥٩٧هـ وهو من مخطوطات مكتبة المتحف العراقي في رسالة تقدمت بها الانسة ناجية عبدالله العربي الى حياة الدراسات العليا قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة بغداد للحصول على درجة الماجستير في التاريخ الاسلامي باشراف الاستاذ الدكتور ناجي معروف وبعد مناقشتها حصلت على درجة جيد جدا والكتاب سفر جليل في التاريخ والوظف السياسي والاجتماعي ويكشف الجميع الملهم العراقي على طبع الكتاب الذي يقع في مجلدين كل مجلد في ٥٥٠ صفحة بالقطع الكبير . وكانت لجنة المناقشة تتكون من المشرف الاستاذ الدكتور ناجي معروف والاستاذ في الدراسات العليا بكلية الآداب رئيسا ومن المفسرين الدكتور فيصل السامر رئيس قسم التاريخ في كلية الآداب والدكتور حسين محفوظ رئيس قسم اللغات الشرقية في كلية الآداب بجامعة بغداد .

انتهى الطالب شكرالله نعيمه الله بد الله تحقيق « تاريخ ابي روعة الدمشقي » من مخطوطات المكتبة القاهرية بدمشق باشراف الاستاذ

الدكتور ناجي معروف الأستاذ في الدراسات العليا بكلية الآداب بجامعة بغداد .

وتكونت اللجنة لمناقشة برلمانية المشرف الأستاذ الدكتور ناجي معروف وعضوية كل من الأستاذ الدكتور صالح أحمد العملي الأستاذ بكلية الآداب قسم التاريخ والدكتور حسين محفوظ رئيس قسم اللغات الشرقية في كلية الآداب بجامعة بغداد .

❖ انجزت الأمانة مثيرة ناجي سالم أيضا تحقيق « معجم شيوخ السماوي » وهو من ٢٩٨ ورقة بمشاركة الأستاذ الدكتور ناجي معروف ونسخته في مكتبة أحمد الثالث باستنبول برقم ٢٩٥٢ .

❖ انجز الأستاذ الدكتور ناجي معروف الأستاذ في الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة بغداد والأستاذ بشار عواد معروف تحقيق مشيخة النعمان الشيدادي التي تحتوي على اثنتين وخمسين ترجمة .

❖ انعقد في مدينة فلورنسا في إيطاليا اجتماع تحت عنوان « اللقاء بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية المتوسطية في العهد الحاضر » . وقد نظم هذا المؤتمر معهد أباتو الإيطالي الذي يهتم بالعلاقات بين إيطاليا وبلدان أمريكا اللاتينية وأفريقيا والشرق الأوسط . وقد وجهت الدعوة إلى المفكرين المتخصصين في العالم العربي وأوروبا لحضور هذا اللقاء والإسهام فيه كما صدر بيان من المعهد تضمن خلفية هذا اللقاء جاء فيه :

« بعد الجهود الاستمرارية التي اتسمت فيها العلاقة بين الحضارة الأوروبية والحضارة العربية بطابع التبعية فتحت النهضة القومية للشعوب العربية مرحلة جديدة استطاعت خلالها القيم المتبادلة بين الحضارتين أن تعمق الجوهر المشترك بينهما وأن تعدد في إطار مسن المساواة العلاقات المتبادلة والتي ستنبثق في المستقبل في تألف نحو بناء مشترك وبعد تتبع النتائج التاريخية للعلاقة بين الحضارتين ابتداء من العصر الكلاسيكي فإن اللقاء عليه أن يختير الأسلوب الذي يمكن أن تشكل به هذه العلاقات اليوم وأهدافها ابتداء بتجديد الوجهة التي يمكن للعرب والأوروبيين أن يتبادلوا من خلالها خبراتهم بواسطة ثقافتهم وأيديولوجياتهم وعلمهم . وأخيرا فإن ضمن هذا الإطار يمكن للمشاركين على عدة مستويات خاصة : هل من الممكن التحدث من أوروبا متوسطية ذات ملامح محددة ؟ وكيف يمكن اليوم تعديد وضع البحر الأبيض المتوسط تجاه العلاقة بين مناطق حضارية مختلفة من شأنها تقسيم العالم الحاضر ؟ » .

أما الموضوعات التي بحثت فكانت :

- ١ - العالم العربي والعالم الأوروبي في نظر الجانبين .
- ٢ - تعديد ملامح الثقافة الأوروبية المتوسطية .

٣ - وضع البحر الأبيض المتوسط في المناطق الحضارية في العالم الحاضر وقد حضر المؤتمر أربعون شخصا من رجال الفكر في البعثات العربية وعشرون آخرون من البلدان الأوروبية .

وقد افتتح المؤتمر وزير الخارجية الإيطالي حيث قال : « إن الأحداث القريبة برهنت على أن شعوب البحر الأبيض المتوسط تستطيع أن تعزز التضامن من طريق التنسيق فيما بينها . كما أننا يجب أن نعمل على حل كافة المشاكل التي تتطلب تفاهتا جماعيا ، ويجب أن نعمل من أجل استتباب الأمن من طريق إعادة السلام إلى البحر الأبيض المتوسط والتأكيد على الدور الحضاري والتاريخي للشعوب المطلة عليه . وأتينا يجب أن نعمل جميعا من أجل القضاء على التخلف والفقر الذي لا يزال ينشر في جسم بعض الدول المطلة على البحر . إلى جانب حماية البحر من التلوث الذي يهدد جمائه وجمال الطبيعة المحيطة به نتيجة للتطور الصناعي » .

لم تكلم بعد ذلك السيد مالغاني رئيس معهد أباتو فلتر أن الهدف من هذا اللقاء هو التقاء حضارات متعددة تصب كلها في البحر الأبيض المتوسط وأن هذه الحضارات تعود إلى قرون عديدة سابقة ، وبعبارة أخرى هناك محاولات تجري للفصل بين هذه الحضارات التي التقت مرات

عديدة في التاريخ ، ويوجه البعض اللوم إلى أوروبا في محاولة الفصل بين هذه الحضارات ، إلا أننا نرفض مثل ذلك . وأشار إلى أهمية اللقاء والتعاون بين دول البحر الأبيض المتوسط .

❖ احتفل المركز الثقافي السوفيتي في بغداد بيوم المرأة العالمي مساء يوم الثلاثاء ١٩٧٢-٣-٦ وبأبي الاحتفال ضمن فعاليات ثقافية عديدة يقوم بها المركز المذكور خلال شهر آذار منها : افتتاح ندوة ومعرض فوتوغرافي حول دور النسبية في بناء المجتمع ١٩٧٢-٣-٩ ، وأسمعية عن حياة وأعمال الموسيقار وحنانيوف ١٩٧٢-٣-١٠ ، ومحااضرة عن التكامل الاقتصادي بين البلدان الاشتراكية في ١٩٧٢-٣-٢٢ وحديث للسيد صالح اليوسفي وزير الدولة بمناخية فوروز ١٩٧٢-٣-٢١ وأسمعية أدبية في ذكرى ميلاد الكاتب الكبير مكسيم غوركي في ١٩٧٢-٣-٣٠ . وعرض لعدد من الأفلام الثقافية .

❖ فاز الدكتور علي غالب القاني برتبة جامعة الترجمة بين العراقيين كما فاز السيد كمال بطي بترتبة الرئاسة والسيد سماعيل التكريتي أميناً للسر وعضوية السادة رافع العسكري ويوسف داود بيد القادر والدكتور صديقي حمدي ويوسف متي عبدالله ومجاهد النجار وصديق عبدالطلب .

❖ تم تحقيق كتاب التحير في المعجم الكبير للإمام العاقل أبي سعد مبدالكريم بن محمد السماوي التميمي المروزي المتوفى سنة ٥٦٢هـ ١١٦٦م في رسالة تقدمت بها الأمانة مثيرة ناجي سالم إلى هيئة الدراسات العليا في كلية الآداب بجامعة بغداد لتبيل درجة الماجستير في التاريخ الإسلامي بإشراف الأستاذ الدكتور ناجي معروف وذلك في شهر رجب ١٣٩٢م/١٩٧٢م/٢٦ في ثلاثة أجزاء بـ (١٠٧٤) صفحة ومن القطع الكبير حصص الأول للدراسة الكتاب ومؤلفه في ٢٢١ صفحة وخمسين الثاني والثالث لتحقيق نصوص الكتاب في ٧٤٣ صفحة والكتاب نسخة خطية فريدة من مخطوطات المكتبة الظاهرية بدمشق ، تتضمن تراجم طائفة من حملة العلم والثقافة العربية والإسلامية في المشرق الإسلامي في القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي ألفه المؤلف بذكرهم في هذا الكتاب الذي تضمن (١١٦٢) ترجمة لشايخه من الرجال والنساء .

وبعد مناقشة الرسالة حصلت الأمانة مثيرة ناجي سالم على درجة جهد جدا . وكانت لجنة المناقشة تتكون من المشرف الأستاذ الدكتور ناجي معروف الأستاذ بالدراسات العليا - قسم التاريخ - رئيساً ومن المفسرين : الدكتور جعفر خصباك الأستاذ بقسم التاريخ والدكتور إبراهيم السامرائي الأستاذ بقسم اللغة العربية في كلية الآداب .

❖ برعاية السيد وزير الإعلام أقام الثنائي السماوي ليكو فيتر وليتياور حفلة موسيقية في الساعة الثامنة مساء يوم السبت ١٠ آذار ١٩٧٢ في قاعة الظل .

❖ برعاية السيد وزير الإعلام أقام الثنائي النمساوي ليكو فيتر غنائية للسيدة لينا روساليس وهي ممثلة مسرحية ساهمت بتمثيل مؤلفات أبرز المسرحيين والروائيين الأسيان . - وفاتي حفلتها ضمن جولة من جولة تقوم بها إلى العجاسات والمراكز الثقافية .

❖ تضمن منهج الموسم الثقافي للاتحاد الوطني لطلبة العراق قسم كلية الآداب الذي أقيم من ١٩٧٢-٣-٨ لغاية ١٩٧٢-٣-١٥ ما يلي :

الخميس ١٩٧٢-٣-٨ محاضرة السيد إبراهيم المشيداني بعنوان مستقبل الخليج العربي اقتصاديا .
البت ١٩٧٢-٣-١٠ مهرجان شعري

الأحد ١٩٧٢-٣-١١ محاضرة الدكتور عبدالجليل جواد بعنوان التنصيرية أصولها وأساليبها وأهدافها .

الاثنين ١٩٧٢-٣-١٢ مهرجان القمة القصيرة
الثلاثاء ١٩٧٢-٣-١٣ محاضرة السيد حاتم مشيتاق بعنوان الاستقلال الثقافي

الأربعاء ١٤-٣-١٩٧٣ مهرجان للشعر الشعبي
الخميس ١٥-٣-١٩٧٣ محاضرة سياسية لأحد الرفاق .

في الفترة من ١٩ آذار حتى ٨ نيسان ١٩٧٣ يحيى فنانون أوبرا الدولة لائتاليا الديمقراطية حفلات فنية في باريس وقد بيعت قبل هذا الموعد بشهر واحد ٨٠٠٠ بطاقة حتى أن لجنة مصانع ريتول للسيارات في باريس حجزت ٦٠٠ مقعد . وقد خصصت الصحافة الفرنسية ومنها « لوموند » مقالات شافية أطراما لحفلات أوبرا الدولة في برلين .

عقدت رابطة المحققين البولونيين مؤتمرا في وارسو في الأسبوع الثاني من شهر شباط وقد طالب المؤتمر بتوسيع شعبية الاعمال الموسيقية البولونية في اوساط الجماهير .

افتتح في لكتنا في الهند في شهر شباط معرض بحث عنوان « بريشت في صرح برلينر الساميل » وقد نشرت جمعية الصداقة في مدراس كراسا حول بريشت بعنوان « الملحة المسرحية والادب المسرحي للقرن العشرين » . وقد جاء هذان العددان كجزء من الفعاليات الثقافية والتعاون بين ألمانيا الديمقراطية والهند حسب معاهدة ثقافية موقت بينهما لعام ١٩٧٢ .

أقيم في القاهرة اسبوع لبريشت بمناسبة مرور ٧٥ سنة على ميلاده وقد جرى افتتاح الاسبوع في العاشر من شباط من قبل وزير الثقافة والاعلام الدكتور عبدالقادر حاتم .

كما أقيم في هافانا عاصمة كوبا مسرح لبريشت وسيدا المسرح اول الامر بمعرض سبيلية « ارتقاء ارتورو وي » لبريشت .

احتفلت الاوساط الادبية في ألمانيا الديمقراطية وبقية الدول الاشتراكية بمرور ٧٠ سنة على ميلاد الكاتب التشيكوسلوفاكي الراحل يوليوس فونتشيك الذي ولد في ٢٤ شباط قبل ٧٠ سنة وهو كاتب مناضل كرس قلمه وحياته لمقاومة الارهاب الفاشستي وقد ألف كتابه الشهير « ديورتاجات كتبت تحت جمل المشقة » وكان لهذا الكتاب صدى عالمي واسع وهو آخر كتبه وقد ترجم حتى الآن الى اكثر من ٧٠ لغة . وقد اشد بعبية ونشاط يوليوس فونتشيك مشاهير من شعراء وكتاب العالم في اشعارهم وكتبهم ومنهم يابلو نيرونا ويسسيفال وبوريكوفسكي . وهذا الكتاب يعكس بشخصية فونتشيك نشاط الشعب التشيكوسلوفاكي البطولي ضد الاحتلال النازي في الفترة من ١٩٤١ حتى ١٩٤٢ . لقد ولد فونتشيك في الحي الصناعي سيخوف في براغ من ٢٤ شباط ١٩٠٣ في عائلة عمالية وساهم في المظاهرات عمال المناجم في شمال بوهيميا كما ساهم في تحرير جريدة الحزب الشيوعي « روده براغو » والمجلة الثقافية الاسبوعية « ثوربا » وقد عاش مدة في الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٣٠ وفي الفترة من ١٩٣٤ حتى ١٩٣٦ كمراسل لجريدة « روده براغو » وقد تأثر بالاسلوب الادبي الفني في مؤلفات ايغون أدفين كيش وجون ويد ولاريسا يريتر فاخرج روايته الادبية التي تعد نقطا في اسلوب النشر الفني التشيكوسلوفاكي . وفي عام ١٩٤٢ . اعتقل فونتشيك من قبل المحتلين النازيين كأحد الاعضاء الثلاثة المعتقلين الذي شكلوا اللجنة المركزية الجديدة السرية للحزب الشيوعي التشيكوسلوفاكي وكان مسؤولا فيها عن الدعاية والصحافة وقد أصدر بهذه المهمة عددا من المجلات والنشرات السرية التي كانت تهيب بالشعب التشيكوسلوفاكي للمقاومة وتشديد النضال وقد قتلته النازيون في ٨ ايلول ١٩٤٢ في برلين وليل ان يقتل استطاع اخراج كتابه الأخير « ديورتاجات كتبت تحت جمل المشقة » من زنزانته بواسطة اصدقائه الذين احتفظوا بنسخته . وبعد سنتين من ذلك اي في خريف ١٩٤٥ سلموا هذه النسخة الخطية للكتاب الى زوجته التي حررها الجيش السوفيتي من معسكر اعتقال رافينسبروك فاخرجته مطبوعا . وقد منح يوليوس فونتشيك بعد استشهاده لقب « البطل الوطني » ثم جائزة السلام الاعالية تقديرا لنضاله وتضحياته .

في مدرسة في حي القراء ستيني في شرقي العاصمة البريطانية

لندن طلب المعلم كريس سيرل من التلميذ ان يصفوا حياتهم ومخاطبتهم شعرا . وجراء ذلك اخرج التلميذ مقعدا صغيرا يضم اشعارهم بعنوان « كلمات ستيني Stepney Words » وهو مجموعة من شعر الاطفال الحر دون قافية ووزن ولكنه يضم مشاعر فردية ووصفا للحياة العامة في بريطانيا وقد طرد المعلم كريس سيرل من وظيفته جراء هذا التشجيع رغم احتجاجات كثير من الناس . وقد تناول كتاب الشعر هذا قصائد اطفال ما بين الحادية عشر والخامسة عشر من العمر ومضامين هذه القصائد : الفسح وعدم الاطمئنان وفقدان الامل ، عاكسين بيئتهم المظلمة المليئة بالجرائم والقتل وقوم مصورين امالهم في حياة سعيدة واحلامهم بالنور والدفء الانساني وجمال الطبيعة ومبادرة هذا المعلم في اصدار كتاب اشعار الاطفال ادت الى اصدار مجلة ثان من هذه الاشعار . وقد بحث بها تلميذ ومعلمون من مختلف انحاء بريطانيا . وقد صدر هذا المجلد الثاني بعنوان « كلمات » Firewords ونالوا قصائد هذه المجموعة تلميذ في سن الثامنة عشرة ومن هذه القصائد ما نقلته التلميذ انا كينك على سبيل المثال الى كتبت : انصتوا الشباب

في البيت العالي

وليطرح منه النظام المتحرر

مرتجلا على عارضة الشباك الخشبية

فان آبي ان يقار

فستدلف به الى الخارج

تحدثت الدكتورة سعاد محمد خضر مساء يوم الاحد ١١-٢-١٩٧٣ في قاعة النادي الثقافي الاتوري عن علم الجبال « الاستتيك » وسبق للسيد غانم الدباغ ان حاضر في النادي المذكور من تطور القصة العراقية .

افتتحت جماعة المدرسة الوافضية الحديثة معرضها الثاني في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث يوم الخميس ١٥ - آذار - ١٩٧٣ وسبق لهذه الجماعة ان نشرت بياناً يوضح اهدافها ونظريتها في عدد من الصحف المحلية .

برعاية السيد وزير الاعلام افتتحت للمعقدة الثقافية التركية معرض الصور الفوتوغرافية المعاصرة للآثار التركية الاسلانية في بناية المعرض الوطني للفن الحديث ابتداء من ٢١ - شباط - ١٩٧٣ .

أقامت جمعية الفنون والتراث في مقرها بالصلبخ مساء يوم الجمعة ٢-٢-١٩٧٣ معرضاً فنياً بعنوان « فنانون عراقيون درسوا في روسيا .. » .

نشرت صحيفة « ملحق العلم » الاسبوعية المرفقة بقريرا عن الرواية والقصة المالية خلال العام المنصرم تفسر ما يلي :

في بداية عام ١٩٧٢ ظهرت في الاتحاد السوفياتي قصة « النصب التذكاري » لـ « فاسيلي بيكوف » كاتب من جمهورية بيلو روسيا يعرفه معظم القراء السوفييت وقد لفت هذه القصة انتباهنا منقطع النظر جعلها افضل اثر ادبي في هذا العام .

تطرح القصة أفكاراً تعود الى ايام الاحتلال النازي وتبر اسئلة معينة : كيف يتصرف الانسان في موقف تراجيدي مفاجئ ؟ كيف يمد القوة لمناخبة الكفاح مع امل ضئيل بالنجاح ؟ كيف يجب على اسناد المدرسة أن يطابق افعاله مع اقواله ؟ هذه فقط بعض الاسئلة التي تقدمها الحياة النافذة القصيرة لاساتذ المدرسة القروي « البكس ايمانوفيتش موروز » .

لقد ناقش النقاد السوفييت طويلا قصة « النصب التذكاري » ويسمى نقدها الادبي للانكار الاخلاقية التي تملأ بها ولافتواء المواقفة التي تلقها على تاريخ وتقاليد اتحاد الجمهوريات السوفييتية .

وكان عام ١٩٧٢ في الصين نشيطا وشغورا في النتاج الادبي ومع ان كلاسيكيات الماركسية اللينينية وانكار ماوتسي تونغ استمرت تظهر

في طيمات جديدة الا ان الاتواع الادبية الاخرى قد ازدادت بشكل ملحوظ .

ففي مايس الماضي ظهرت كتب لضم قصصا قصيرة وشعرا ومقتطفات ادبية مختارة لكتاب هوان من الصمال والفلاحين في اوروىا والتي تتحدث عن القضايا الدولية المعاصرة ، وبالنسبة للاجانب الذين لا يعرفون اللغة الصينية ظهر تطور ملحوظ في اعداد نشر بعض الكتب التي اختلفت اثناء الثورة الثقافية ومنها اشعار « شويوان » و « تاريخ الادب الصيني » للكتاب لوهسون الذي توفي عام ١٩٣٦ .

ويدات تظهر - لأول مرة منذ الثورة الثقافية - صحف تتطرق بلم الآثار وبالفتون - ونزل الى الاسواق كتاب « البدور » الذي يعتبر منافسا خطيرا لأول رواية شيوعية « البنامون » للكتاب « ليوشينج » .

وفي الولايات المتحدة الامريكية :

كان الانتاج الادبي غزيرا في السنة الماضية ومنهوها بين موضوعات مختلفة تتراوح بين التسلية ، الرهف ، التهديد ، الثورة ، الثورة المضادة ، والانسانيات وربما كانت سنة انتخابية فقد كثرت الكتابات السياسية وطلت الصحف والمجلات والكتب ، لكن اكثرها كان ضعيفا باحتا يتعد الدعاية المفضة .

اما اهم الروايات التي ظهرت فهي « آب ١٩١٤ » لالكسندر سولجينسكين الكتاب السوفييتي الفائز بجائزة نوبل للادب ، والتي جاءت مغمية للامال بعد طول انتظار بسبب ضعف بناء الشخصيات الرئيسية ، وللاية جون بلوث « الفداء » وكذلك قصص « ابنه المتشائم » لايدوارا وبيلي ، « الانبياء الواضحة » لتايوكوف .

وتبنت مواهب جديدة لعلت في اعمال « جون غاردير » ، « بولا فوكس » و « ستيفن ميلهاوس » . تكن افضل الروايات التي فراها الجمهور في عام ١٩٧٢ آنت من خارج البلاد وهي رواية مرجريت دوايل الطويلة « عين الابرة » واخر اعمال سامويل بيكيت « الضالون » .

هذا بالنسبة للادب الخيالي اما بالنسبة للادب الواقعي فلا زالت الحرب العدوانية على فيتنام لوحى يكتب بمثابة ك « غاركي البحيرة » لفرانسيس فيتزجيرالد عن التاريخ والثقافة الفيتنامية « و « الجيد والافضل » لدايفد هو برستمان من الجيول الشريرة لرجال الحكم نسي هادي كندي وجيرونسون اللذين زجوا بالبلاد في جنوب شرقي اسيا .

وفي المانيا الغربية بالرغم من فوز الكتاب « هينريش بول » بجائزة نوبل للادب لعام ١٩٧٢ لقد اجتمعت الاداء ان الكتاب لا يستحقها وان النية كانت تنجح لاصطفاها لاي ادبي الماني ، وان هذه الجائزة قد اتته بالمصادفة وكان يمكن بسهولة ان تلعب الى « ماكس فريش » او « جونتر غراس » او اي كتاب اخر باللغة الالمانية .

وعلى كل فقد نال « بول » هذه الجائزة تقديرا للقسم الثاني من « يومياته » التي تعكس بأسلوب ذكي حالة كاتب يواجه زمنه ورجل يقاوم تقدم العمر . كما ان كتاب « غراس » الجديد « من يوميات حلزون » يشابه الكتاب الاول . وهو يعكس فيه عن تاريخ المانيا نسي الماضي وفي الحاضر .

ومن الجانب الديمقراطي برزت رواية « الضخم » ليرمان كانت التي تتحدث عن صحفي مسافر في اضرافاته ونقده .

ولكن بعيدا عن جائزة نوبل تبقى ١٩٧٢ هي سنة كاتب واحد : بيتر هاندكة الذي لم يتجاوز عامه الحادي والثلاثين الا انه قدم في

هذا العام كتابين مذهشين « رسالة قصيرة عن وداع ملويل » و « لا ربة في التمساة » عن قصة امرأة لم تلجج ابدا في تقرير سر حياتها وانتحرت انها والدها هاندكة نفسه .

وفي ايطاليا المناظرات هي التي حركت الجو الادبي الهادي . . والنشئون وجدوا صوبة كبيرة في نشر اعمالهم . . لذلك كان النشاط الادبي قليلا جدا بالمقارنة مع السنوات السابقة .

اما الكتاب الذي حقق افضل نسبة مبيعات فهو مقامرة ادبية لاثين من الشباب « كارلو فروينزو » و « فرانكو كونستيني » بعنوان : « امرأة يوم الاحد » قصة نصف بولسية ، نصف واقعية . صورة ساخرة لجنوع تورين بأسلوب يتراوح بين الجهد والهزل بصورة ادبية في غاية من المهارة والاققان . كما حقق « ليري يوزا » نجاحا ملحوظا بمجموعته القصصية الجديدة عن فتاتي عصر النهضة « الفتاة اليونانية » ونشر « اينانو كالفينو » واحدا من ادوع كتبه « المدن الفاضة » حيث تمتزج ذكريات ماركو بولو وكوبلاخان ورفيائهما في الوصول الى عالم بعيد مطلق تشابه فيه الاحلام مع الكواكب .

ويبدو ان الموجة الجديدة قد هجرت الادب الى السياسة . . ففي الشعر قدم « اوجينيو مونثالي » قصائد موهرة في كتابه « يوميات ١٩٧٢ » ثلاثي قصائد « طريق النجوم المائلة » للشاعر « الدو بالازيشي » نجاها جيدا ، بينما عفرق كتب النقيب والثن الانكليديدا السوق بوزارة .

وهناك مجموعتان من المقالات تستحق الذكر اولها « اين فيلنك » لاليريو موراليا نتيجة علاقته الطويلة مع أمريكا . . والثانية « التضامن مع الشيطان » لادريو برارز ، وهي اعادة اعتبار للادب المنهار .

في هذا العام فقدت فرنسا الاديب الكبير « هنري دو مونترلان » احد اعفاء الاكاديمية الفرنسية اللامعين الذي ترك فراغا في بناء هذا المعهد الادبي بعد وفاة جول رومان وفرانسوا موريك . مع العلم ان سان - جون بيرس ومالرو وسارتر ليسوا اعضاء فيه .

الا ان انتخاب الامريكي « جوليان غرين » اعطى الاكاديمي فرانسير سجمة طيبة وخلق اشكالا قانونية كشل مجتمعات باريس الادبية تسرة من الزمن . ومع ان القانون الفرنسي لا يجعل ازدواج الجنسية فقدم قبول غرين لخدمته في الجيش الفرنسي ايام الحرب العالمية الاولى .

طلال الحديث من الاكاديمية لانها تلعب دورا هاما في الحياة الادبية في فرنسا ، ومن ظهور الكتب الجديدة القيمة اذا استثنينا كتاب ياتريك موديانو « الشارع الدائري » الذي تجري حوادله ايام الاحتلال النازي لفرنسا . . اي في وقت لم يكن الكتاب نفسه قد ولد بعد ، الا ان احساسه الفكري والادبي وخياله الجامع استطاع ان يقدم لن عاشرملا تلك الفترة صورة واقعية للمأساة المدمرة التي هزت تاريخا بأكمله .

وفي امريكا اللاتينية بالمقارنة مع السنوات الماضية فقد كان عام ١٩٧٢ فقيرا في الادب بشكل عام . وقد ظهر بعض الادباء الشباب الا انهم لم يشكروا ارا بلكر في الادب الامريكي اللاتيني .

وبالرغم من التغييرات السالبة والاجتماعية الريرة النسي تجري في هذه المنطقة الا ان الادب لم يستطع اللحاق بها ، ولم يستطع الادباء مواجهة تعدي الحوادث التاريخية التي تجري خارج نواظهم .

والساسة وحدها لا تغلق موهبة فكارلوس فوينتيس مثلا بنسي شهره كزعيم شعبي مبتدئا من الادب والكتاب . و « فراسيا ماركويز » من كولومبيا لم يقدم هذا العام سوى مجموعة من القصص القصيرة .

فهرست السنة الثامنة

اعداد

عبد الحميد العلوي

فهرس الكتاب والشعراء والمترجمين

جهاد مجيد ٦٥ : ٤
 جورج شحاتة ١٠ : ١
 هاندة الهيتي ٢٦ : ٧
 حسن الخطاط ٣٦ : ٤
 حسين خليل ٦٧ : ٥ + ٤٠ : ١
 حسين عبدالزهره مجيد ٥٥ : ١١
 حسين علي محفوظ ٧٩ : ١٠
 حميد الططار ٤٧ : ١
 حياة جاسم ١١٠ : ٨
 حياة شرارة ١٠٩ : ٨ + ٢١ : ٧
 خالد حبيب الراوي ٩ : ٣
 خالد محيي الدين الخراشي ٢١ : ٩
 خالص عزمي ٢٧ : ١١
 خضير الشكرجي ٥٩ : ٣
 خضير عبدالامير ٢٤ : ٨ + ٧٥ : ٣
 خليل خوري ٤٠ : ٥ + ١٠ : ١
 دواقر (توم ف) ٤ : ٣
 ديانوفوف ٨٢ : ١
 دينوفوف (ف) ٥ : ٥
 راضي مهدي المسعيد ٢٦ : ٥ + ١٠٠ : ٤
 راكان ديدوب ٥٥ : ٢
 رامي كلمندي ٤٠ : ٨
 رزاق ابراهيم حسن ٢٨ : ٦
 رشدي الطامل ٢٧ : ٣
 رشيد ياسين ٢٨ : ٩
 رمزي دويش ٦٩ : ٩
 رؤوف الكاظمي ٥ : ٥
 زعيم الطائي ٢٥ : ١١
 زكي الجابر ١٠٠ : ٦
 زهدي الداودي ٢٨ : ١١ + ٢٨ : ٧ + ٥٣ : ١
 سارويان (وليام) ٥١ : ٥
 سامي احمد الموصللي ٢ : ٨ + ٣٦ : ٥
 سامي خشبة ٢٠ : ٨ + ٢٨ : ٢
 سامي محمد امين ١٢ : ١١
 سامي مهدي ٩ : ٤
 سترزلسكي (زينوفوس) ١٨ : ٥
 ستيد (س. ه. ه) ١٢ : ١١
 ستيوارت (دوموند) ٥٠ : ٢
 سعد محمد علي ٣٦ : ٦
 سعدي المالح ٣٠ : ٧
 سعدي يوسف ٣٦ : ٧ + ١٠٢ : ٤ + ٦٢ : ٢
 سليمان البكري ٩٦ : ٥
 سمير محمد علي ١٦ : ٦
 سهيلة داود سلمان ١١٠ : ٨ + ٢٤ : ٦
 سيا (اونك) ٢٩ : ٩
 شاعر خصبلا ١٠٥ : ١١
 شاعر العشور ٩ : ٣
 شاعر عبدالجبار ٢٨ : ٤
 شتايتيك (جون) ١٨ : ١٠
 شفيق الكعالي ٨٨ : ٧ + ٢ : ٦ + ٢ : ٢
 شهرزاد قاسم حسن ٦٠ : ٤
 صادق باخان ٢٩ : ٩ + ٢٤ : ٤
 صبيح الاسعد ١١ : ١١
 صبري حافظ ٢٦ : ١٠ + ٨٤ : ٢
 صلاح خالص ٨٩ : ٧

ابراهيم احمد ٢٨ : ٢
 ابراهيم السامرائي ١٠١ : ٤
 ابراهيم بن مراد ٢٢ : ٣
 ابراهيم اليتيم ٩٩ : ٢
 ابو فراس (محمد جميل شقش) ٨٢ : ٢
 احلام مصطفى كامل ٢٢ : ٣
 احمد ابراهيم الهواري ٥٤ : ٨
 احمد الباقري ١٠ : ٦
 احمد جاسم الطلي ٢٤ : ٢
 احمد عبدالكريم ٥٠ : ٤
 احمد فياض المغربي ٦٢ : ١
 احمد مصطفى الخطيب ٨ : ١١
 احمد صو ١١ : ١
 احمد الهنا ٤٨ : ١٠
 احمد نصيف الجنابي ٩٣ : ٨ + ٦٦ : ٢
 ارشد توفيق ٢٤ : ٢ + ٦٢ : ٥ + ٨٩ : ٧
 اكوناجاوا ٢٢ : ٢
 امل الشراي ١٥ : ٨
 امير اسكندر ٩٥ : ٧ + ٩٦ : ٦
 اميرة فيصل ٢٢ : ٩
 امين صالح ٤٣ : ١
 امية حمدان ٥٥ : ٣
 انور القسائي ٢٩ : ٩ + ٧٩ : ١
 اوزبون (هارولد) ٧٠ : ٩
 اوهلين (شان) ٢٤ : ٤
 اريك صادق ٢٨ : ٥
 بارملان (هيلين) ٢٩ : ٣
 باسم عبدالحميد حمودي ٧٦ : ٧ + ٧٨ : ٤
 بشيرة الناصري ٢٨ : ٨
 برناردشو (جورج) ٤٢ : ٧
 برهان الخطيب ٩٩ : ١١ + ١٠٥ : ٨ + ٨٨ : ٥
 بلقيس محسن القزويني ٦٩ : ٨
 بختيار صالح ٧٤ : ٨
 بيكول (يونانك) ٢٩ : ٦
 تريفيان (والتون) ٢٨ : ٧
 توليز (هيرناندو) ٢٤ : ٣
 توماس (ديلان) ١٥ : ٨
 ثامر ياسين طه ٧٠ : ٩ + ١٦ : ١
 جبرا ابراهيم جبرا ١٠٠ : ٩
 جندسون (هوارس) ٥٥ : ١١
 جلال فاروق الشريف ٢٠ : ٨
 جليل القيسي ٢٥ : ٢
 جميل البعوري ٢٢ : ٤
 جميل علوش ٩٩ : ٨

صلاح الخنار ٨١ : ٥

صلاح نيازى ٢٦ : ٢

صبياء الشرفاوى ٦ : ٤

صبياء نافع ٨ : ٩٩ : ١٠ : ٢٠ : ٧٢ : ١١ : ٨٥

طارق النورى ١١١ : ١

طارق الشريف ١٤ : ١٠

طالب طالى ٢ : ٢٢

طراد الكبيسى ١١٧ : ٢

الطيب الرباى ٤ : ٢٢

عائد خصيلك ٥ : ١١

عادل سليم ٧ : ٥٢

عاصم رشيد السمرانى ١١ : ٢٢

عبدالله كمال الدين ٥ : ١٨

عبدالامير جعفر ١ : ٦٢ : ٩ : ٢٤

عبدالامير مطة ١٠ : ٢٤

عبدالجبار داود البصرى ٥ : ٢٠ : ٩ : ١٠ : ١١

عبدالجبار عباس ٣ : ٧٢

عبدالحسن الشندر ١١ : ٢٠

عبدالحمد الطوجى ٨ : ٧ : ١٠ : ٨٠

عبدالحق الزكابى ٤ : ٢٢ : ١١ : ٥٤

عبدالرحمن مجيد الزبيدى ٢ : ٢ : ٧ : ١٢ : ١٠ : ٦٩

عبدالرزاق عبدالواحد ٨ : ٨٥

عبدالرزاق الطليبي ٧ : ٥

عبدالرشا الصغنى ٨ : ٢٢

عبدالصمد حسن ٩ : ٦٧

عبدالقادر المزوى ٤ : ٢١

عبدالكافم عيسى ٧ : ٧٩ : ١٠ : ٤٩

عبدالكريم رافى جعفر ٧ : ٥٢

عبدالله الازناووط ٨ : ٤٠

عبدالله الجبوري ١٠ : ٨٢

عبدالله الحداد ٢ : ٤٨

عبدالله الخطيب ٣ : ٧٧ : ١١ : ٢١

عبدالله نيزى ٤ : ١٠ : ١

عبداللهاب الباني ٤ : ١٠ : ١

عبداللهاب الوكيل ٦ : ٢٩

عبدان العميرى ٢ : ٥٠

عزالدين اسماعيل ١ : ٢

عزالدين المدنى ١ : ٢٩

عزة حسين كبة ٥ : ٥١

عزيز حداد ١ : ٨٢

عزيز عبدالصاحب ١ : ٤٦ : ٥ : ١٠ : ٨

عزيز الخطيب ٥ : ٧٩

عزيز نسيم ١١ : ٨

علوي الهاشمى ١ : ٢٧

علي جعفر الحلاق ٤ : ٧٥ : ١٠ : ١١ : ٩٧

علي جواد الظاهر ٥ : ٩١ : ٩ : ١٠ : ١ : ٢

علي الحلى ٤ : ٢ : ٥ : ٩٢ : ٧ : ٩ : ١١

علي المطاني ١٠ : ٤٢

علي فوزى ناجي ٣ : ٢٨ : ٤ : ٩٠

علي مزاحم عباس ٩ : ٨٢ : ١١ : ٢١

عتاد قزوان ٦ : ١٠ : ١

عيسى حسن الياسري ٥ : ١٠

غازي العبادي ١٠ : ٢٥

غازي خمير ٩ : ٩

فاصل ناصر ٦ : ٩١ : ٨ : ١١١

فاصل الزبيدي ١١ : ٨٠

فاصل المزوى ٧ : ٩١

فالح عبدالجبار ٨ : ٤٢

فالح كامل المنصوري ٨ : ٥٢

فايز (موريس) ١٠ : ٥٠

فكري العقابي ٥ : ٦٠

فريد ايار ٦ : ٤٠

فوزي رشيد ٩ : ٢٢

فيصل الباسم ٦ : ١٠٠

فيصل لميبي ١١ : ٧٢

فاسم عبدالامير عجم ٩ : ٥٦

فطمان اقلعفري ٩ : ٨٠

فطمان الطويل ٤ : ١٠

فهي سالم علوان ٢ : ١٧

فخبر مجيد الطويل ١١ : ٢٠

كابوت (ارومان) ٦ : ١٠

كاظم جهاد ٩ : ٥٥

كاظم السلطاني ٢ : ٩٦ : ٨ : ٨١

كليمان يوسف نانق ١٠ : ١٨

كمال نادر ٣ : ٤٢

كورنو (چينوچن تالي) ٨ : ٨٥

كبة عباس عمارة ٨ : ١٠٨

كونتساروسكي (نازولي) ١٠ : ٢٦

كيدن (فلاديمير) ٥ : ٨٨

ليلي الحر ٢ : ٩٢ : ٤ : ٨٨ : ٨ : ١٠٢

ليندي (جاف) ٢ : ٩٦

ماجارسك (دافيد) ٨ : ٤٢

مارتين (جاس) ٥ : ٦٠

مالكة الماصمي ٢ : ٢٨

مبارك الدريبي ٥ : ٢٢

مجيد طوبيا ٩ : ٦

محسن اطيحش ٦ : ٢٢

محسن الضفاجي ١٠ : ٤٤

محسن الموسوي ٢ : ٤

محمد الجزائري ٤ : ٥٢ : ٦ : ٢٢

محمد جميل شلش ٤ : ١٠٠

محمد حسن آل ياسين ١٠ : ٨١

محمد حسين آل ياسين ٣ : ٦٦

محمد حسين الامرجي ١٠ : ٦١

محمد خالدي ١١ : ٢٩

محمد خضير ٥ : ٤٨

محمد ديويش ٣ : ٤٠

محمد رافى جعفر ٥ : ٢١

محمد زفزاف ٢ : ٤٤ : ٨ : ١٧

محمد سويل احمد ١١ : ٥٢٢

محمد شكري ٢ : ٨١ : ١٠ : ٢١

محمد طالب محمد ٦ : ٦٢

محمد مبارك ٤ : ٤٢ : ٧ : ٩٠

محمود البستاني ٧ : ٩٢

محمود الظاهر ٤ : ٢٠

محيي الدين صبيحي ٦ : ٤٧

مدني صالح ٧ : ٢

مرتضى حسين ١ : ١١٢ : ٢ : ١٢ : ٤ : ٩٨ : ٥ : ١١٢

٩٧ : ٩ : ٩٩ : ٧

٤ ١.٤ - ٩٩ : ٥ < ٨٧ - ٨٢ : ٤ < ٩٤ - ٨٦ : ٣
 ٩٣ - ٩١ : ٩ < ١٢٤ - ١٢٢ : ٦
 شهریات الاقلام : ٨٧ - ٨٢ : ٥
 شهریات الاقلام (حسیه نافع) : ١.٢ - ٩٩ : ٨
 شهریات الاقلام (نفال الهدای و حسیه نافع) : ٧٣ - ٧٦ : ١.٠
 ٩٣ - ٨٥ : ١١ <
 رساله المانیة الديمقراطية (مرتضی حسین) : ٩٨ - ٩٩ : ٤
 ٩٩ - ٩٧ : ٩ < ٩٩ : ٧ < ١١٧ - ١١٢ : ٥
 رساله باریس (طارق الاموری) : ١١١ - ١١٢ : ١
 رساله باریس (لیلی الحمر) : ١.٤ - ١.٢ : ٨
 رساله بیروت (یاسین رفاعة) : ٩٤ - ٩٦ : ٩
 رساله موسکو (برهان الخطیب) : ١.٥ - ١.٧ : ١١ < ٩٩ : ١.٠
 رساله موسکو : ٧٧ - ٧٨ : ١.٠
 تقاریر العراق (علی جمفر الطلال) : ١.٤ - ١.٦ : ٤
 تقاریر العراق : ١.٥ - ١.٧ : ٦ < ٩٥ - ٩٣ : ٧ < ٩٤-٩٣ : ٥
 ١١٦ - ١١٤ : ٨
 انباء الفكر : ١.١ - ١.٢ : ٢ < ١٢٦-١٢٤ : ٨ < ١.١-٩٨ : ٤
 ١.٢-١.١ : ٤ < ١٢٦-١٢٤ : ٥ < ١.٢-١.١ : ٦
 ١.١-١.٢ : ٨ < ١.٢-١.١ : ٦ < ١.٢-١.١ : ٩
 ١.١ - ١.٢ : ١١ < ٨٩-٨٦ : ١.٠

٢ - الادب والنقد

٢ - دراسات وخواطر واستعلامات
 ادب الصمود (عبدالجبار داود البصري) : ٥ : ٢-٢
 الادب النسوي في العراق وابعاده (نازك العلائق) وليمة عباس عمارة
 وحياة جاسم وحياة شرارة وسهيله داود سلمان (٨ : ١٠٨ -
 ١١٠
 بين فستان كنفاني وفارس غاربي (نجيب صالح) : ٥ : ١١٨-١٢٠
 تحية للشورة ونحية لانجازها العظيم (عبدالرحمن مهيد الربيعي)
 ٣ : ٢٠٦
 التمييز المعصري والفنية الادب في الاراضي المحتلة (قحطان الطويل)
 ٤ : ١٩٠-١٩١
 خلفية اساسية لدراسة كلاسيكيات الادب الروسي (عسيري
 حافظ) ٢ : ٩١-٩٤
 خمسة وجوه سافرة (محمد خضير وايد صادق) : ٥ : ٤٨-٥٠
 طبيعة الادب السوري ونشأته (فوزي رشيد) : ٩ : ٢٢-٢٨
 الطريق والصمود : دراسة في المذهب الادبية والفنية (يوسف
 عبدالمسيح ثروت) : ٩ : ٣٥-٤١
 قضايا واديان (راضي مهدي السيد) : ٤ : ١٠٠-١٠٢
 المفاهيم الثلاثة لحرية الصحافة (فريد اياز) : ٦ : ٩٤-٩٥
 النقد الادبي الى ابن (علي جواد الطاهر وعلي الحلبي وموسى
 كويدي ويوسف عبدالمسيح ثروت) : ٥ : ٩١-٩٥
 الواقع العربي والانتاج الادبي (فيصل السامر وزكي الجابر وعناد
 فزوان ونوري حناوي القيسي) : ٦ : ١٠٠-١٠٢
 ب - مع الكتب والصحافة

(6)

فهرس الموضوعات

١ - الفكر والثقافة

التركان في عهد الفتوة (منذر الجبوري) ١ : ١١-١٢-١٣
جولة مع الصحافة الادبية العربية ١ : ١١٦-١١٧ : ٢ : ١٢١-
١٢٣ : ٢ : ٩٥-٩٧ : ٤ : ١٠٧-١٠٩ : ٥ : ١٢١-١٢٣ :
٧ : ١٠٠-١٠١ : ٨ : ١١٧-١١٨ : ١١ : ٩٧-٩٨
الرحيل نحو المستقبل (نواف ابو الهيجاء) ١ : ١٠٥-١٠٨
رياح المدن الزجاجية (معد الجبوري) ١ : ١٠٨-١١٠
الزائر الليلي (خضير عبدالامير) ٢ : ٧٥-٧٦
السيكولوجيا بين المعلوم الاشتراكي والمفهوم البرجوازي (عبد
الكتل) ٢ : ٩٩-١٠٢

الوظيفة الاجتماعية للشعر (ترجمة سامي محمد أمين) ١١ : ١٢-١٦
ب - القصائد

الولادة من خلال الموت في شعر البياتي (محيي الدين صبيح)
٦ : ٢٧ - ٦١

أحمد موتي وأرجل (عبد الوهاب البياتي) ٤ : ٤ - ٥
أربع قصائد بلغارية (ترجمة أحلام مصطفى كامل) ٣ : ٢٢-٢٢

أسيخ على أجنحة النوارس (عبد الحسن الشلمغ) ١١ : ٢٠
أسرار عمان (سامي مهدي) ٤ : ٩

أضارة فضولية (طالب غالي) ٢ : ٢٢ - ٤٤
اعترافات للزمن الآتي (علي الطلي) ٧ : ٢

أغنية الفجبال النسيمة (أرشيد توفيق) ٢ : ٦٢
أناشيد البحر (نبيل ياسين) ٨ : ٢٩

أنا طفل لا يبكي (عزيز عبد الصاحب) ١ : ٤٦
البلاب الأربعون (أرشيد توفيق) ٧ : ٣٤ - ٢٥

بنور على غارطة القلب (فازر خضور) ٩ : ٩ - ١٠
ناملات في تاريخ امرأة (عبد الرضا الصخني) ٨ : ٢٢

تجربة في اللون (ياسين طه العاطف) ٧ : ٢٠
تخطيطات (خضير الشكري) ٣ : ٥٩ - ٦٥

تخطيطات (محمد الجبوري) ورسم راكان دبدوب) ٢ : ٦١-٥٥
تخطيطات من ملصقة كلكاشي (حميد الطاهر) ١ : ٤٧ - ٥٢

ثلاث قصائد (ناظم حكمت) (ترجمة فتيان نافع) ١٠ : ٢٠
ثنائيات بلا أبعاد (محمد طالب محمد) ٦ : ٦١ - ٦٢

التياب القديمة (أحمد المهنا) ١٠ : ٨٨
الخصور (فالح كامل المنصوري) ٨ : ٥٢

حكاية من عالم الصفر (جورج شعادة) (ترجمة خليل خوري)
١٠ : ١

حوار بلغة أخرى (منذر الجبوري) ٧ : ٤١
حين تورق السلاسل (راضي مهدي السيد) ٥ : ٤٦ - ٤٧

المخروف لؤلؤ (صلاح نيازي) ٣ : ٣٦ - ٣٧
خواطر بطل مادي جدا (يوسف الصائغ) ٢ : ٢١ - ٢٤

دوار في اللآلئ (ميدالحق الركناني) ٤ : ٢٣
ذكريات منسية (أبو فراس) ٢ : ٨٢

رحلة في غيتي زرقاء اليمامة (خالد محيي الدين البرادعي)
٩ : ٢١

رثاء للفرح (عبد الأمير معل) ١٠ : ٢٤
الزمن القادم من وراء الضياء (صبيح الأسعد) ١١ : ١١

زهرة (يونس دلدا) (ترجمة ميدالله الحصاد) ٢ : ٤٨ - ٤٩
شرفات الليل (علي العالي) ١٠ : ٤٢

طقوس الأرض (عبد الحكيم عيسى) ١٠ : ٤٩
العبور إلى الرصيف المقابل (علي الهاشمي) ١ : ٢٧ - ٢٨

عشر قصائد من شعر بول إليوار (ترجمة خليل الخوري)
٥ : ٤٠ - ٤٢

عصر النار والثورة (دمزي دويش) ٩ : ٦٩
العطش (عبد الأمير جعفر) ٩ : ٢٤

من القاموس والصيف الآخر (عبد الكريم راضي جعفر) ٧ : ٥٢
غربة داخل الجسد (عبد الأمير جعفر) ١ : ٦٢

غيرن هيل (ديلان توماس) (ترجمة أمل الشرقي) ٨ : ١٠-١٦
قلل الراوي عن الجذور الثلاث (محمد راضي جعفر) ٥ : ٢١

قرامات في كتاب الطروج (الطيب الرياحي) ٤ : ٤٢
قصائد صغيرة لأول من حزيران (عيسى حسن الياسري)

٤ : ١٠
قصائد كردية من أدب الراوكة (ترجمة سمعدي السالحي)

٧ : ٢٠ - ٢٣
قصائد من الصين (مهدي محمد علي) ١١ : ٨٢ - ٨٤

شجرة في الترقاق (عبد الجبار عباس) ٣ : ٧٢-٧٤

طواحين بيروت (عبد الرحمن مجيد الربيعي) ١٠ : ٦٩-٧١

كتب جديدة (منذر الجبوري) ٨ : ١١٩-١٢٠ : ٩ : ١٠٨-١٠٩

ملاحظات في الصحافة الأدبية العربية ٦ : ١٢٦-١٢٧ : ٩ : ١١٠
الرفا القديم (جميل علوش) ٨ : ٩٨-٩٩

ملاحظات حول كتاب ثورة العراق التحررية (فطمان التلعفري)
٩ : ٨٢-٨٠

ملاحظات حول كتاب السياب (عامر وشيد السامرائي) ١١ : ٤٢-٤٧
ملاحم مالك بن الربيع (محمد حسين الأعرجي) ١٠ : ٦١-٦٢

من الأدب البلغاري (منذر الجبوري) ١٠ : ٧١-٧٢
الهجرات لسعد البراز (نجمان ياسين) ١١ : ١٠٢ - ١٠٤

وحدة القصيدة في الشعر العربي (أحمد نصيف الجنابي)
٨ : ٩٢-٩٥

٣ - الشعر

١ - الدراسات والمقالات

برادة داني في الكوميديا الآلهية (جاسس مارتين) (ترجمة
فطري العنابي) ٥ : ٦٠ - ٦٦

الجدد الفني في حوار غير الأبعاد الثلاثة (أرشيد توفيق)
٥ : ٨٩ - ٩١

جلجامش : حول شخصيته وعلاقة الأسطورة بالشعر العالمي
(ديباكونوف) (ترجمة عزيز حداد) ١ : ٨٢ - ١٠٥

الحوار في القصيدة الجاهلية (نوري حمودي القيسي) ٩ :
٥ - ٥

حوار مع الشاعر يوسف الطيطيب ١٠ : ٥٧ - ٦٠
السياب الظاهرة البعيدة (علي جواد الطاهر وجبرا إبراهيم جبرا

وعبد الجبار البصري) ٩ : ١٠٠ - ١٠٧
الشعر بين الأصالة الثورية والمهادنة البرجوازية (محسن

الوسوي) ٢ : ٢٢-٢٤
الشعر والثورة (محمد مبارك) ٤ : ٤٢ - ٤٩

الشعر وقيمتها الحضارية (عزالدين اسماعيل) ١ : ٢ - ٩
الظهور على الغارطة الشعرية بين الأصالة والتجارية (علي

جنگر الطلاق) ٢ : ٧٥ - ٧٨
كمال ناصر وشعر اتصال والثورة (سامي أحمد الموصلبي)

٥ : ٣٦ - ٣٩
لقاء مع دزموند ستوارت (عزيز الطيطيب) ٥ : ٧٩ - ٨٠

لقاء مع الدكتور عبدالحميد يونس (فسي سالم علوان) ٣ :
١٧ - ٢١

لقاء مع الشاعر علي الجندي ٢ : ٤٠ - ٤٢
لوحة الطفل في القصيدة الجاهلية (نوري حمودي القيسي)

١١ : ٢٨ - ٤٢
مادية الصورة الشعرية مبنية على الشعر العراقي المعاصر

(أحمد نصيف الجنابي) ٣ : ٦٦ - ٧١
المريد الثاني (فرد الكبيسي) ٢ : ١١٧ - ١١٩

مفهوم الزمن كصفة للتلاصق عند البيوت (موريس طابنز) (ترجمة
هشام إبراهيم عبدالله) ١٠ : ٥٠ - ٥٦

مقامات برج المريد (محمدي صالح) ٧ : ٢ - ٣
الميتالوجيا الإثورية - البابلية (ترجمة سمعدي يوسف)

٢ : ٦٢ - ٨١
التملح الشعرية وروح العصر (شفيق الكعالي وصباح

خامس ومحمد مبارك وفاضل الخزاوي ومحمود البستاني)
٧ : ٨٨ - ٩٢

صدي اسماعيل انسانا وشامرا وشاملا (جلال فاروق الشريف) ٨ : ٢٠ : ٢٢
جزا باوند الشاعر الذي رحل (علي العلي) ٩ : ١١ : ١٢
فرانتز كافكا صهيونيا (كوستاف يانوش ، ترجمة سعدي يوسف) ٧ : ٣٦ : ٣٧
فرجينيا وولف عائقة ذاتها (شان اوفولين ، ترجمة صادق باخان) ٤ : ٢٢ : ٢٧
كمال ناصر وشعر النضال والثورة (سامي احمد الوصلي) ٥ : ٣٦ : ٣٩
لفاد مع ميدالحق فاضل (محمد الجزائري) ٦ : ٢٢ : ٢٥
لفاد مع محمود امين العالم (عادل سليم) ٧ : ٥٢ : ٥٥
موتزلان : الكلمة الجارحة في تاريخ الادب الفرنسي (عبدالمعيد العلوي) ٨ : ٧ : ١٤

٥ - القصة الرواية - المسرح - السينما

اشرفيات (هسياء الشرفاوي) ٤ : ٦ : ٨
الاصوات (عبدالمعتمد حسن) ٩ : ٦٧ : ٦٨
الاشوة الاخيرة لهومروس (خضير عبدالامير) ٨ : ٢٤ : ٢٩
الايمان بما يحدث (هاديا حيدر) ٧ : ٥٠ : ٥١
بائعة بيضاء تحت انسياب الركنس (ابراهيم بن مراد) ٢ : ٢٢ : ٣٦
البول واهب السعادة (محمد سهيل احمد) ١١ : ٥٢ : ٥٣
التمبان والجسد الفخشي (احمد عبدالكريم) ٤ : ٥٠ : ٥٢
التوري والمقاتل (هيرناندو توليز ، ترجمة احمد جاسم العلي) ٢ : ٢٤ : ٢٦
الجنة والرجل المسحوق وانا (ليلى الحر) ٢ : ٩٢ : ٩٥
حناق كيو (فرجينيا وولف ، ترجمة شاكز عبدالجبار) ٤ : ٢٨ : ٣٠
حدود الانسانية (دزموند ستيفورات ، ترجمة عدنان المعيري) ٢ : ٥٤ : ٥٤
الحمال (رامي كلمندي ، ترجمة عبداللطيف الانزاووط) ٨ : ٤٠ : ٤١
الحمامة والنافورة وحلم الصيف (موفق خضر) ٥ : ٤٢ : ٤٦
الرجال بسافرون (عبدالرزاق الطليبي) ٧ : ٥ : ١٢
الرسام الوهمي (هيلين بارملان ، ترجمة ابراهيم اليتيم) ٢ : ٤٩ : ٥٥
رؤيا عبر الدوائر الزرق (مي مظهر) ١١ : ٢٦ : ٢٧
زمن الجفاف (مبارك الدريبي) ٥ : ٢٢ : ٢٥
سبب الطلاق (والتون تريفان ، ترجمة زهدي الداودي) ٧ : ٢٨ : ٤٠
السد الاخير (محمود الظاهر) ٤ : ٢٠ : ٢٢
سطوح غائمة كالغشاء (محسن الخلافي) ١٠ : ٤٢ : ٤٧
سيدة صغيرة من ارباريا (انور القسائي) ١ : ٧٩ : ٨١
الشجرة (عائد خصبالك) ٥ : ١١ : ١٧
صافرات الانذار في مدينة قابيش (ابراهيم احمد) ٢ : ٢٨ : ٤٢
الصاحكون الباكون (محمد شكوي) ٢ : ٨١ : ٨٢
السيوف (غازي العبادي) ١٠ : ٣٥ : ٤١
المصايف (فاضل الربيعي) ١١ : ٨٠ : ٨٢

قصائد من الصين القديمة (ترجمة سحر محمد علي) ٦ : ١٦ : ١٩
قصيدتان (رشيد ياسين) ٩ : ٤٨ : ٤٨
كتابات علي زجاج البحر (عبدالغفار الركابي) ١١ : ٥٤ : ٥٤
الكلمات (رشدي العامل) ٢ : ٢٧ : ٢٧
كلمات للصحراد (رزاق ابراهيم حسن) ٦ : ٢٨ : ٢٨
كنز الفقراء (حسين جليل) ١ : ٤٠ : ٤٢
لقاء اخير (سعد الجبوري) ١١ : ٢٤ : ٢٤
الليلة الاولى (مائدة العاصمي) ٢ : ٢٨ : ٢٩
ماء جديد للنهر (محسن الجيوشي) ٦ : ٢٢ : ٢٢
مربية الفارس الاول (كاتم جهاد) ٩ : ٥٥ : ٥٥
العمارة (شفيق الكمالي) ٢ : ٢ : ٢
ملاحظات هامشية على قصيدة متداولة (وليد جمعة حميد) ٢ : ٤٨ : ٤٨

من انتمار السياب (رسوم ناصر خلف) ٨ : ٦٢ : ٦٨
الوت في المثل (محمد خالدي) ١١ : ٢٩ : ٣٠
مولي الذي يعلته المديح (عبدالقادر العزاوي) ٤ : ٢١ : ٢١
النمبل (شاكز العاشور) ٢ : ٩ : ٩
هجوم مروان وحبيسته الفارغة (شفيق الكمالي) ٦ : ٢ : ٢
الواحة المسورة (محمد حسين آل ياسين) ٢ : ٦٦ : ٦٦
ولفات في وسط المدينة الاولى (حسن الفياض) ٤ : ٢٦ : ٢٦

٤ - التراث والتراجم

٢ - التراث

التراث العربي وطريقة اعادة بنائه (حسين علي محفوظ وعبدالمعيد العلوي ومحمد حسن آل ياسين وعبدالله الجبوري وعاشم الطعان وهادي العلوي) ١٠ : ٨٥-٧٩
دراسة في حضارة العراق والشعرين الاوسط والادنى القديمة (وليد الجادر) ٦ : ٦٤ : ٨٥
دراسة اللغة العربية في رومانيا (نيقولا دوبريشان) ٦ : ٩٨ : ٩٩
صور من التراث ٦ : ١٢٥ : ١٢٥
مختارات من التراث (منذر الجبوري) ٥ : ١١١ : ١١١
معالم النقرة التكمية في التراث (علي العلي) ٤ : ٢ : ٢
ب - التراجم

اميل زولا (فبر مجيد الطويل) ١١ : ٢ : ٧
برادة دانتى في الكوميديا الالهية (جاكس ماريتين ، ترجمة فخري القابلي) ٥ : ٦٠ : ٦٦
توماس مان يكتب عن شيخوخة (ترجمة لاسر ياسين طه) ١ : ١٦ : ٢٦
الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد (علي جواد الظاهر) ١٠ : ٢ : ١٧
ذكرى حمنقواي (فلاديمير ليند ، ترجمة برهان الخطيب) ٥ : ٨٨ : ٨٩
رواية الكون الهادي وشجرة شولوخوف (جاك فينديسي ، ترجمة كاتم السلطاني) ٢ : ٩٦ : ٩٩
السياب الظاهرة الحية (جبرا ابراهيم جبرا وعبدالجبار البصري وملي جواد الظاهر) ٩ : ١٠٠ : ١٠٧

من مرارة الحكاية الطويلة (نواف أبو الهيجاء) ٢١ : ٢٢ : ٦
 لحزة الصبي (سعيد طويلا) ٨ : ٦ : ٩
 اللغناء والزمن واليعد (أحمد عمو) ١٥ : ١١ : ١
 القوس (خالد حبيب الراوي) ١٦ : ٩ : ٣
 انترسي الهزاز (سفيطة داود سلمان) ٤٦ : ٤٤ : ٦
 كرنفال (زهدي الداودي) ٥١ : ٤٨ : ١١
 الكلام من اللباب متنوع (محمد شكري) ٢٢ : ٢١ : ١٠
 كل شيء ابيض (حامد الهيتي) ٢٩ : ٢٦ : ٧
 كيسا وموريتو (اكو تاجاوا ، ترجمة من عبد الله) ٢٢ : ٢٧ : ٢٧
 لا سبيل الى الرقبة (اميرة فيصل) ٤٧ : ٤٢ : ٩
 لانا انت غامض هكذا (محمد زفراف) ١٩ : ١٧ : ٨
 متتاليات غير متكاملة (سعد محمد علي) ٣٧ : ٣٦ : ٦
 مربية لاسج الاحذية (أمين صالح) ٥٠ : ٤٢ : ١
 موه .. سيدي البيت (ترجمة احمد مصطفى القتيبي) ١٠ : ٨ : ١١
 مريم (رومان كابوت ، ترجمة احمد الباقري) ١٥ : ١٠ : ٦
 مقتطفات من العمال والبنات (عز الدين المدني) ٢٢ : ٢٩ : ١
 الوادي (زعيم الطائي) ٢٦ : ٢٥ : ١١
 الوافي (اوناك سينا ، ترجمة انور الغساني) ٢٣ : ٢٩ : ٩
 الهارب (جون شتاينك ، ترجمة كليمان يوسف نانو) ١٠ : ٢٥ : ١٨
 وجبة العشاء الاخيرة مع جودو (جليل القيسي) ٢٨ : ٢٥ : ٢
 اليد (بشينة الناصري) ٥٢ : ٤٨ : ٨

ب - المسرحيات

آدايا (معد الجبوري) ١٢١ : ١٠٤ : ٦
 آل يانكي (بشار صالح) ٨٠ : ٧٤ : ٨
 اساطير العصر (برناردشو ، ترجمة نزار سليم) ٤٩ : ٤٢ : ٧
 المعارة واللاؤلة (وليام سارويو ، ترجمة عزة حسين كبة) ٥ : ٥٩ : ٥١

ج - الدراسات

اثر البيئة على تشخيص (جمال نادر) ٤٧ : ٤٢ : ٣
 الادب الروائي عند صوليل بيكيت (توم ف . درايفر ، ترجمة محمد درويش) ٨ : ٤ : ٣
 أزمة أم تلور في نقد القصة (مؤيد الكلال) ٩٠ : ٨٦ : ٦
 التخلف والخوف والموت في « شعارة القط الاسود » (فاسم عبدالامير عجم) ٦٦ : ٥٦ : ٩
 نصير الصعود المنطقي لزيارة دورينجات (باسم عبدالحميد حمودي) ٧٨ : ٧٦ : ٧
 ثلاث مسرحيات في حفل واحد (عزيز عبدالصاحب) ١١ : ٨ : ١٠
 الجنوب : رؤيا من الداخل (هوارس جديسون - ترجمة حسين عيد الزهرة) ٦٠ : ٥٥ : ١١
 العجل بين نظرف البطل وعرة الواقع (محمد الجزائري) ٥٩ : ٥٢ : ٥٢

الحركة المسرحية في الكويت (علي مزاحم عباس) ٩٠ : ٨٢ : ٩
 داخل دائرة بريخت القوقازية (علي مزاحم عباس) ٢٥ : ٢١ : ١١
 ديلان توماس وتحت اشجار اللين (ياسين طه الحافظ) ٤ : ٥٩ : ٥٢

الحركة المسرحية في الكويت (علي مزاحم عباس) ٩٠ : ٨٢ : ٩
 ديلان توماس وتحت اشجار اللين (ياسين طه الحافظ) ٤ : ٤١ : ٢٧

رواية اللون المهادي وشجرة شولوخوف (جاك لينتس ، ترجمة كاظم السلطاني) ٩٩ : ٩٦ : ٢
 الرواية العربية في العراق وليد لم يتكامل (شاعر غصبيه ونزار سليم ويامين النصير) ١١ : ١٠ : ١٠
 سكر مر بين ميرمار وبين ميكلزوم تيار الشعود (فاضل لمار) ٩٢ : ٩١ : ٦
 شياطين ديستوفسكي (دافيد ماجارشاك ، ترجمة فالح عبدالجبار) ٤٧ : ٤٢ : ٨

الصراع الطبقي والجنس والمرأة في رواية المناضل (صلاح المختار) ٨٧ : ٨١ : ٥

الفرس في ارض بوار (عبدالرحمن مجيد الربيعي) ١٩ : ١٢ : ٧
 القصة الغربية (محمد زفراف) ٢٨ : ٢٤ : ٢
 كرماد هاروتيان ومسرحية الناجين (نوال خورشيد) ٩ : ٧٩ : ٧٩

لقاء مع الروائي الكولومبي غبريل غارسيا (ترجمة كاظم السلطاني) ٨٢ : ٨١ : ٨

لقاء مع الكاتب الاثاني جيرنر بروينش (زهدي الداودي) ٥٧ : ٥٣ : ٥٣
 لماذا تساقطت الاوراق في شهور الصيف العذراء (امير اسكندر) ٩٨ : ٩٥ : ٧

لن آتي اليك بعد اليوم (يوسف العاني) ٢٠ : ١٠ : ٩
 ماذا في مساح باريس اليوم ؟ (ليلى الحر) ٩٠ : ٨٨ : ٨
 محاولة في الكشف عن واقع القصة العراقية (جهاد مجيد) ٤ : ٧٤ : ٦٥

محاولة في الكشف عن واقع القصة العراقية (ياسين النصير) ١١٢ : ١١١ : ٨

مصادر دراسة القصة القصيرة في العراق (احمد فياض المارجي) ٧٨ : ٦٢ : ١

مع ليف تولستوي في رواية البيت (حياة شرارة) ٢٥ : ٢١ : ٧
 مغامرة لمواجهة الشمس (عبدالكاظم عيسى) ٨٢ : ٧٩ : ٧
 مقابلة مع الروائية ايريس ميردوخ (صادق باخان) ٥٤ : ٤٩ : ٩
 مناقشات حول فهرست مصادر دراسة القصة القصيرة في العراق (باسم عبدالحميد حمودي) ٨١ : ٧٨ : ٤

من الحلم اللاني الى الواقع الموضوعي (ياسين النصير) ٥٧ : ٥٦ : ٥٦

مهرجان شكسبير لعام ١٩٧٢ في فايمار (مرتضى حسين) ٢ : ١٢١ : ١٢٠

نموذجان للبطل البيروني في الرواية المصرية (احمد ابراهيم الفهاري) ٢٠ : ١٢١ : ٢٠

وجوه البحث في بعرة المساء (سليمان اليكزي) ٩٨ : ٩٦ : ٥

الاستيلاء على جبل النمر بعهد او المبادي الاولى والاستقلال في المسرح (سامي خشبة) ٢٨ : ٢٠ : ٢٠
 البطل الايجابي والمساهبة القائمة في المسرح السوفياتي (سامي خشبة) ٢٨ : ٢٠ : ٢٠

سنتج رائد المسرح الوحشي في ايرلندا (امية حمدان) ٥٨ : ٥٥ : ٣
 السينما السوفيتية ١٨٩٦ - ١٩٧١ (علي فوزي ناجي) ٢ : ٢٢ : ٢٨

صورة من المسرح العراقي الراهن (يوسف عبدالمسيح ثروت)

١١ : ٦١ - ٧٢

عن مهرجان طشقند السينمائي الدولي الثاني (علي فوزي ناجي)

٤ : ٩٠ - ٩٧

المسرح البولوني المعاصر (زينو فيوسز - ستولسكي) ترجمه

عبدالله كمال الدين (٥ : ١٨ - ٣٠)

مسرح تشيكوف (رونالد بيكول) ترجمه عبد الوهاب الو

٦ : ٢٩ - ٤٣

المسرح السوفيتي المعاصر (يوسف عبدالمسيح ثروت) (١ : ٢٢ - ٤٠)

ملاحظات من يوم المسرح العالمي (ياسين التميمي) (٢ : ١١١ - ١١٧)

٦ - الفنون (الموسيقى والرسم)

الربوب فرييه وفق التجريد الهندسي (من مظهر) (٥٨ - ٦١)

تشيكوف مونكاتا رائد الرسم على الخشب في اليه (خالص غزوي)

١١ : ٢٧ - ٢٨

الجدب والطاء في معرض الفن العربي المعاصر (عبدالله الخطيب)

٣ : ٧٧ - ٨٥

حوار مع ثلاثة فنانين تشكيليين (جميل الجبوري) (٤ : ٢٢ - ٢٥)

رحلة في العالم الملون للرسم سعاد الطاهر (نوري الراوي)

٦ : ٢٠ - ٢٢

رينوار الرجل الذي رسم السعادة (ن . لونتشارسكي) ترجمه

صبري حافظ (١٠ : ٢٦ - ٢٩)

شهرات الفنون التشكيلية (نوري الراوي) (١١ : ٩٤ - ٩٦)

شيء في الفنون التشكيلية الإسلامية (عبدالله الخطيب)

١١ : ٢١ - ٢٢

فنان من سوريا : مروان لصاب باشي (طارق الشريف) (١٠ : ٤٢)

فن التصوير في الاسلام : موقف وتطيل (بلاليس محسن)

القزويني (٨ : ٦٩ - ٧٢)

الفن كحقيقة (هارولد اوليوت) ترجمه ثامر ياسين طه (٩ : ٧٠ - ٧٥)

مروار ٧٥ سنة على وفاة الموسيقار العالمي يرامس (موتس حنين)

١ : ١١٣ - ١١٥

مصطفى الطلاج والفن القاتل (حسين جليل) (٥ : ٦٧ - ٧٩)

من وهي كفر قاسم (فيصل لعيبي) (١١ : ٧٢ - ٧٩)

الموسيقى العراقية كيف يجب ان تدرس (جيتون تالي كوردو) ترجمه

عبدالرزاق عبدالواحد (٨ : ٨٥ - ٩٢)

الموسيقى العربية في اوربا (شهرزاد قاسم حسن) (٤ : ٦٠ - ٦٤)

الموسيقى والعالم الروحي للانسان المعاصر (ف . دنيروف)

ترجمه رؤوف الكاظمي (٥ : ٩ - ٩٠)

